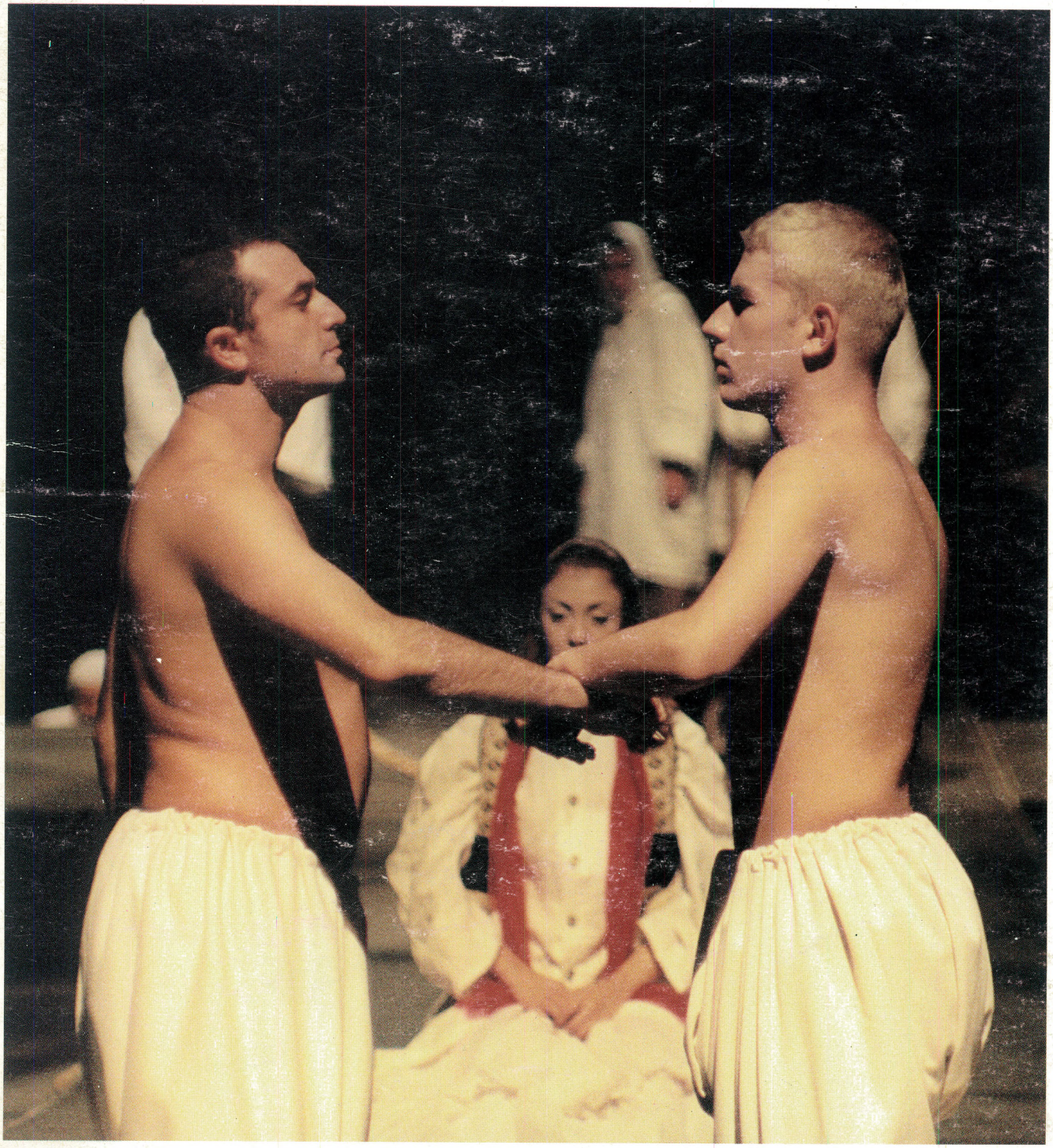
Шеашар

скигласник

Број 48/49 2000 Цена 100 денари



содржина

Тодор Кузманов: ***Балкан без граници*** 3
Горан Стефановски: ***Осум театарски белешки*** 17
Олга Фукс: ***Помеѓу бродвејската драма и епопејата на Толстој*** 20
Марко Ковачевиќ: ***Меѓу желбите и можностите*** 25
Василка Бумбарова: ***Театарот и злото*** 28
Фабјен Паско: ***Театар на соби*** 30
Лилјана Мазова: ***„Неван“ како историја на човештвото*** 33
Звонко Мишевски: ***Импресии од (полу)скротениот Запад*** 37
Василка Бумбарова: ***Олимписки театар за народот*** 39
Интервју: ***Добрила Пуцкова – многу ликови (луѓе), а само една душа*** 41
Марк Дегелер: ***Простор со четири димензии*** 50
Кирил Ристоски: ***МТФ „Војдан Чернодрински“*** 53
Трајче Кацаров: ***Животни склоности*** 59
Иван Ивановски: ***Почетоците и првата фаза од развојот на актерското творештво на Мери Бошкова*** 65
Катерина Петровска Кузманова: ***Изведбената теорија на Ричард Шекнер*** 76
Душко Христов: ***Издавачката дејност и драмската литература*** 79
Јиржи Менцел: ***„Вера и скепса“*** 81
Томислав Османли: ***Градот на дијахрониски контрасти*** 83
Се поклонија тројца големи Хамлети 85
Георги Сталев: ***Од првата развојна фаза на повоената македонска драмска литература*** 86
Јованка Стојановска-Другова: ***Сто години од раѓањето на Ристо Крле*** 95
Васил Тоциновски: ***„Под новото ропство“ драма од македонскиот живот на Матеј Икономов*** 99
Ристо Стефановски: ***Влијанијата на руската емиграција врз театарскиот и музичкиот живот во Македонија*** 104
Мал театарски речник 120
Миле Анастасов: ***Долник*** 131
Премиери: мај – ноември 2000 132
Премиери на Скопско лето 2000 139

театар

с к и г л а с н и к

Број 48/49, 2000 година

Списание на театрите и театарските професионалци во Македонија

Издавач:
Дирекција за култура и уметност на Скопје

За издавачот:
Мирко Стефановски

Адреса:
Булевар Св. Климент Охридски бб,
Поштенски фах 519, 91000 Скопје, Македонија

Телефон/факс:
(091) 222-341, 235-064, 238-372

e-mail:
skleto@unet.com.mk

Главен и одговорен уредник:
Ристо Стефановски

Редакција:
Александар Алексиев, Братислав Димитров,
Дејан Дуковски, Богомил Ѓузел,
Иван Ивановски, Жанина Мирчевска,
Маја Мицевска, Горан Стефановски

Лектура, коректура и графичко обликување:
Здравко Ќорвезироски

Жиро-сметка:
40100-788-731, депонент на НБМ
ЕДБ 4030985187127

Предна корица:
„Македонска крвава свадба“, Народен театар, Битола

Задна корица:
„Елешник“, Народен театар „Јордан Хаџиконстантинов – Џинот“, Велес

Печат:
Цином – Скопје

Тодор Кузманов

Балкан без граници

Еден од најмаркантните проекти на некој наш театар во текот на 2000 година секако е проектот на Кумановскиот народен театар „Балкан без граници“ кој неоправдано помина поглуво отколку што тоа го заслужува. Навистина, како почеток на една иницијатива неговото значење се исцрпува засега со реализацијата на една единствена претстава („Куќа на граница“ од Славомир Мрожек во режија на Бранко Брезовац), но „коцката е фрлена“! Спомнатата претстава ја реализираа театрите од Куманово, Ќустендил и Лесковац, а ако се има предвид и ангажманот на гостите од Хрватска, режисерот Брезовац и кореографот Јасна Бркљачиќ, тогаш навистина е јасно дека станува збор за интернационален театарски проект кој заслужува респект. Оваа благородна идеја е обид на театарот да му се врати неговата ролја на авангарда и предводник на некои поинакви процеси на дејствување и на работа во озлогласениот балкански регион. Уметноста, театарот си зададе за цел да биде мостот за поврзување, за разбивање на вкоренетите сфаќања сублимирани во пежоративниот наслов „Буре барут“! Проектот на Кумановскиот театар и контактите на луѓето ангажирани во него зборуваат нешто сосем друго. Сплотени со заедничката мака на лошата егзистенција, луѓето од трите соседни земји и театри искажуваат подготвеност за трајна соработка, помагање и заедништво кое би било на подолг рок. Значи, соработка како систем, а не како ексцесна појава. На моменти се добива впечаток дека токму на овој начин ќе настане придвижување на процесите за разбивање на затвореноста и на изолацијата во тесните локални и провинциски рамки и манири на однесување и дека во така конципираната шема финансиите ќе станат еден технички дел на работата. Со право авторите на овој проект, а пред сè Кумановскиот народен театар, поддршка на својата идеја побараа и многу пошироко од стандардните форми и извори на финансирање. Тие се обратија и до поголем број европски фондации, ценејќи дека она што го прават е во контекст на залагањата и на пошироката меѓународна заедница. Помоштa не изостана, иако е таа далеку од очекуваната. А вистинска штета би била сè да застане поради недостигот на финансии.

Впрочем, и самата Мрожекова претстава „Куќа на граница“ доволно илустративно зборува за апсурдот на меѓусебните разграничувања како непродуктивни и штетни за сите што учествуваат во нив, сеедно во која улога: како креатори или како пасивни набљудувачи. Овој убав пример на меѓусебна соработка, според најавите од Кумановскиот народен театар, треба да продолжи. Следната претстава, „Последниот балкански вампир“ по текст на Дејан Дуковски, треба да се подготви во Ќустендил, повторно со учество на драмски уметници од сите три држави (Македнија, Југославија и Бугарија). Дека на проектот му треба дополнителна поддршка (и општествена, но и колегијална) веројатно најдобро зборува фактот што веќе готовиот производ („Куќа на граница“) е релативно малку пати одигран во секоја од наведените земји!? Чудно е, на пример, тоа што претставата не се најде како гостин на некој од бројните фестивали што се одржуваат во наведените три земји, ако не за друго, тогаш барем како показателна работа на едно модерно и актуелно поставување виза ви актуелните случувања, како апел за неопходност од поголема соработка, како обид кој го реафирмира театарот како значаен фактор на културниот и општествениот живот.

Инаку, во октомври во Кумановскиот народен театар започнаа подготовките за претставата „Малограѓанска свадба“ од Б. Брехт, во режија на Владимир Талевски.

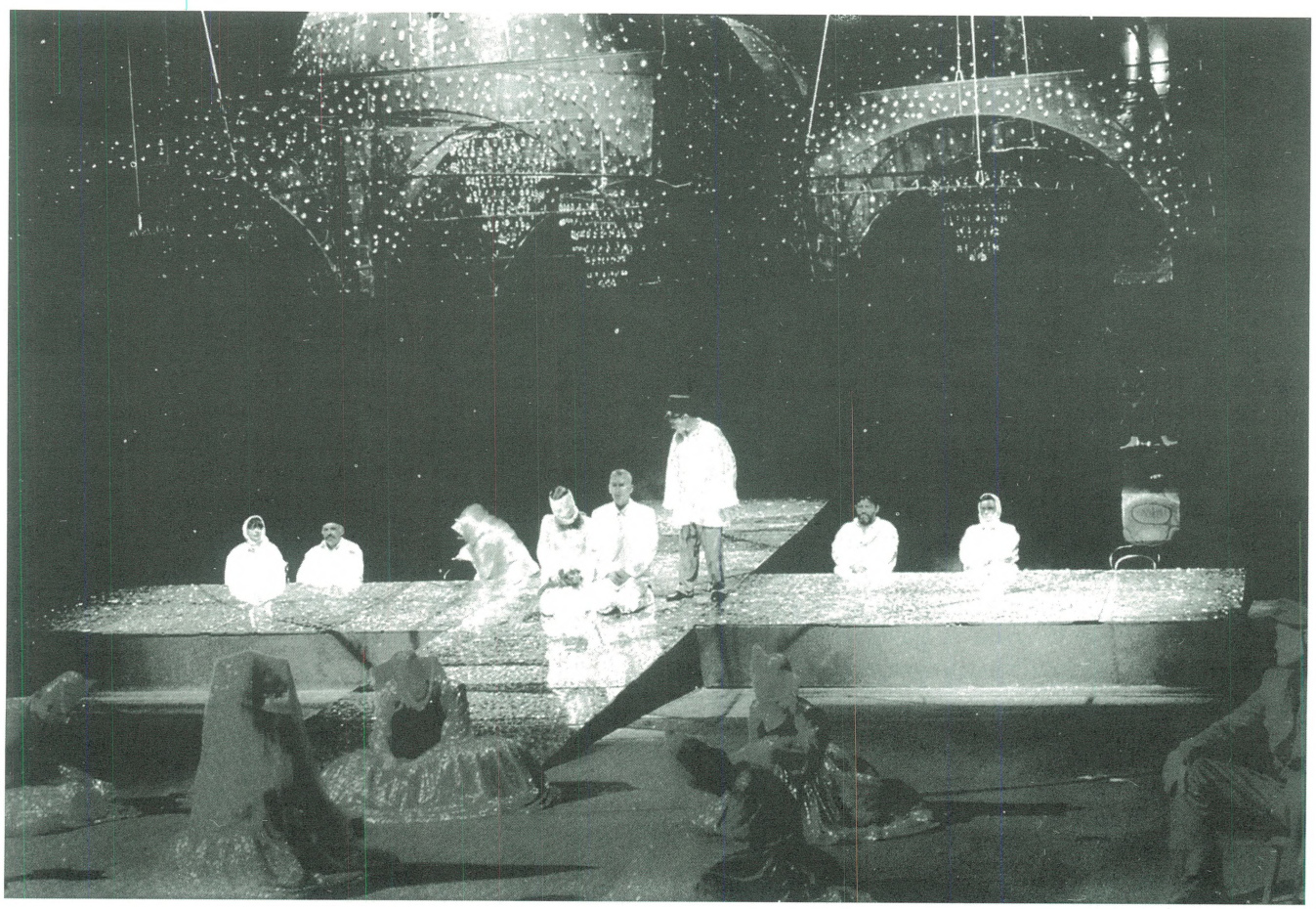
Во 2000 година нашиот театар ја одбележуваше 100-годишнината од праизведбата на „Македонска крвава свадба“ од Војдан Чернодрински, култно и антологиско дело на македонската драматургија. Овој јубилеј, како и 125-годишнината од раѓањето на писателот, беше повод за одржаниот меѓународен симпозиум што го организираше Институтот за литература, а на кој учествуваа голем број научни и стручни работници (окулу четириесетина). Нивните трудови се планира да бидат издадени во соодветен Зборник како трајно сведоштво за новите сознанија поврзани со споменатата пиеса на Чернодрински која означува нова епоха во развојот на македонската драма и театар.

Во чест на праизведбата на „Македонска крвава свадба“, два од нашите театри решија да ја постават оваа пиеса на својот репертоар. Без оглед што овие постановки се случија во 1999 година, сепак смислата и целта на тоа тие да се најдат на репертоарот е токму онаа која ја набележавме – чествување на една од најпоставуваните пиеси која е неодминлива во историјата на македонскиот театар. Во врска со овие постановки треба да се истакне дека и двете се обид за повторно читање и превреднување, т.е. изнаоѓање на нови вредности и значења на традиционалната битова драма. Резултатот, како што повеќепати и досега е констатирано, е различен. Така, Прилепскиот театар, чиј патрон е токму авторот Чернодрински, се движел по линија на помал отпор, определувајќи се за постановката на пиесата но не смогнувајќи доволно сили (кадровски, технички...) за пореспектибилен резултат и уметничко остварување. И повеќе од тоа. Во постановката на режисерот Стојан Стојановски како да недостига амбиција за поверификантен театарски чин и оттука голем дел на работите е препуштен на самите актери, кои, пак, како што се гледа од претставата, во една прилично факултативна форма многу често го прават она што го знаат и умеат, а не она што би требало. Тоа завршува, како што и може да се претпостави, во една стилска какофонија во која единствена светла точка се неколкуте убави актерски остварувања, како на пример оние на младите Верица Недевска и Зоран Љутков. Другата постановка на истиот текст беше онаа на Битолскиот театар во режија на Љупчо Георгиевски која, исто така, се случи во 1999 год. Оваа, за разлика од претходната постановка ќе остане како пример за еден од можните начини на играње на нашата домашна драмска класика, притоа без да се врши насилие врз текстот. Тоа беше пристап на иновантни режиски, сценографски, музички и други решенија со кои навистина се откриваа нови валери на делото, а успешно/вешто се дезавуираа драматуршките слабости на текстот. Потврда за хармоничната употреба на театарските знаци во убав и целовечерен драмски чин беше и наградата за најдобра претстава на Македонскиот театарски фестивал во Прилеп која и припадна токму на битолската верзија на „Македонска крвава свадба“. И тоа беше речиси сè она со што се одбележа стогодишнината од праизведбата на оваа антолгиска пиеса. Малку или многу, наблагодарно е да се проценува. Но, во секој случај се очекуваше барем поголем интерес кај сите останати театарски колективи да се вклучат во одбележувањето на овој јубилеј. Неподготвеноста да се стори тоа фрла светлина врз вкупните состојби во нашите театарски куќи во кои ваквата активност наместо свечен и радосен настан повеќе се доживува како вонредна обврска и товар во годишните планови.

Серијата фестивалски претставувања во летото Господово 2000-то започна со Драмскиот аматерски фестивал (ДАФ) во Кочани во мај. Во најубавиот месец во годината, по правило, на театарски средби се собираат вљубениците во театарската магија кои најчесто на маргините од главните театарски токови здушно се залагаат да ги материјализираат, да ги постварат своите идеи и замисли за тоа како треба да изгледа една претстава, еден театарски чин, и тоа во услови кои секогаш се поскудни (по правило) од оние што ги имаат на располагање професионалните куќи. Фестивалот во Кочани се одржуваше по 36. пат и тој останува манифестација со најдолг стаж кај нас. Освен името, овој Фестивал доби и ново раководство. Претседател на ДАФ е актерката Валентина Божиновска, а во неговата организација во разни функции беа вклучени и актерите Снежана Конеска-Руси и Томе Витанов. Од општината како партиципиент во организацијата традиционално се јавува Домот на културата „Бели мугри“ и Благој Пенов. Фестивалот траеше пет дена, од 26 до 31 мај, и беа прикажани десетина претстави на драмските аматери од Скопје, Струмица, Охрид, Вевчани, Кичево, Битола, Струга и Кочани, според селекцијата што ја направи Томе Витанов. Меѓу позначајните претстави на Фестивалот беа „Син хотел“, две изведби на претставата „ММЕ кој прв почна“ од Дејан Дуковски, „Ќелавата пејачка“, „Сомнително лице“ потоа тука се и настапите на рецитаторите, портретот на актерката Љупка Џундева, ликовната изложба на Ирена Стојкова и други настани што ја сочинуваа главната и придружната програма на Фестивалот. Како и многупати досега, младите театарски вљубеници и ентузијасти знаеја да понудат остварувања кои

се иновантни, истражувачки, но во секој случај интересни како одраз на творечката љубопитност, која не ретко отвора и нови хоризонти во доменот на театарскиот израз.

Непосредно по завршувањето на Фестивалот во Кочани, започна јубилејниот 35. македонски театарски фестивал „В. Чернодрински“ во Прилеп, кој годинава беше посветен на домашната драма. И веднаш мора да се изнесе нерадосната констатација за неверојатно слабата продукција на нашите театри во овој домен. Иако поради јубилејот и на Фестивалот (35 години од основањето) и на пиесата „Македонска крвава свадба“ (100 години од праизведбата) се очекуваше дека МТФ ќе биде еден од најрелевантните настани во театарскиот живот во државава, сепак тоа не се случи. Напротив, тој како да ја покажа немоќта на театрите во годината на значајните јубилеи да понудат и повеќе и подобри претстави и театарски проекти. Според понудената главна програма, еден дел од претставите беа од нашето драмско наследство, а другиот дел од современи драмски автори. Во првата категорија се најдоа претставите „Македонска крвава свадба“ и „Печалбари“ од Антон Панов, и обете во продукција на Битолскиот народен театар и „Градскиот саат“ од Коле Чашуле на театарот од Прилеп, а во другата категорија беа прикажани „Елешник“ од Југослав Петровски (Народен театар „Ј. Х. К. Цинот“ од Велес); „Филоктет“ од Љубиша Георгиевски (Драмски театар, Скопје); „Тегмота“ од Васе Манчев (Народен театар „Антон Панов“, Струмица) и „Будење на пролетта“ од Огнен Георгиевски и Златко Славенски (Драма при МНТ – Скопје). Во рамките на оваа продукција, која според селекторот на МТФ, писателот и новинар Блаже Миневски, требаше да ја отслика состојбата во театарот на почетокот на 21 век, се истакнаа неколку главни одлики. Нашите театри нерадо се навраќаат на класиката од домашната драматургија, а од друга страна се ограничени во изборот на современата домашна продукција од причини што таа е прилично мала. Тоа се навистина ограничувачки фактори за кои мора да се води сметка при конципирањето на профилот на Фестивалот. Иако јубилеен, МТФ помина во релативно скромни услови, без многу помпа и свечености, со досега впечатливо најмало учество на театарски луѓе како од земјава така и гости од странство. Фестивалската атмосфера во Прилеп беше разбиена и речиси



„македонска крвава свадба“ во изведба на битолскиот народен театар

не се чуствуваше и поради тоа што гостите беа сместени во Крушево, каде што и се водеа разговорите за претставите. Посебно слаба беше поддршката од градот-домаќин, а останува забележано дека Фестивалот со своето присуство (свеченото отворање) не го удостоија првите луѓе на Министерството за култура. Во една ваква атмосфера протече нашата најзначајна театарска манифестација, на која четврта година по ред се одржа и симпозиум на тема „Прилози за историјата на македонскиот театар" во организација на д-р Јелена Лужина, а вообичаено на Фестивалот свој настап имаше и Театарот за деца и младинци од Скопје со претставата „Крале Марко" од Братислав Димитров во режија на Д. Станковски. Друг гостин на оваа Манифестација беше и Драмскиот театар „Константин Величков" од Пазарџик (Република Бугарија) со изведбата на „Диво месо" од Горан Стефановски во режија на Љупчо Георгиевски. На вечерта на затворањето на Фестивалот, во чест на наградените вон конкуренција беше изведена претставата „Словенски ковчег" од Венко Андоновски во режија на Д. Станковски. Добитници на наградата за животно дело на 35. јубилеен МТФ станаа театрологот Александар Алексиев и актерите Антоанета Ковачевиќ, Алеко Протуѓеров и Љупка Џундева.

Фестивалот беше отворен со „Македонска крвава свадба" но, мора веднаш да се нагласи дека сериозноста со која е правена оваа претстава не се исцрпува само со пригодноста на јубилејното славење туку и многу повеќе. Тоа е аналитички и студиозно правена претстава, во која стариот материјал поприма нови рамки, изразни средства и голем број други иновации кои навистина на публиката ѝ понудуваат комплетно ново видување на класичната, „митска", битова драма на Чернодрински. Во оваа смисла одбележуваме некои од покарактеристичните постапки на режисерот Ѓорѓиевски, а такви се удвојувањето на ликот на Цвета, презентацијата на вистинскиот настан кој послужува за пишување на оваа мелодрама и дистанцата од настаните преку стилизација на приказната и дејството како нешто што историски се случило, но кое сега е само далечен спомен. Најрадикално режисерот интервенира со учеството на музичката група „Фолтин", која во живо музицира на сцената и истовремено извршува помали актерски задачи. Нивното учество придонесува претставата да израсне во еден модерен, а на моменти и силен, впечатлив театарски спектакл.

Втората претстава на Битолскиот театар наиде на убав прием кај прилепската театарска публика и покрај тоа што повторно станува збор за експериментален театарски чин во кој, исто така, една антологиска драма од периодот помеѓу двете светски војни се презентира во форма на мјузикл, односно музичка драма. Во театарска смисла таа сепак извонредно функционира. Наместо наративната структура на текстот со сонговите кои се сублимат на случувањата и замена за дел од текстот, како и преку мизансценот, претставата добива на темпо и ритам. Всушност тоа е згуснат и речиси конзистентен театарски чин овозможен со особено функционалната сценографска рамка. Кога велиме речиси, мислејќи на нејзината воедначеност во стилска (жанровска) смисла и следење на основната драматуршка предлошка, го имаме предвид „неприродниот", накалемен завршеток со кич-сцената за тајванско-македонските бизнис односи. Ова и како иронизирање/потсмевање со дадени случувања тешко се вклопува во, инаку, успешната и иновантна режиска постановка на Бранко Брезовац.

Како трета од наведената категорија претстави (од нашето драмско наследство, иако станува збор за современ автор) беше изведена „Градскиот саат" од Коле Чашуле во режија на Бранко Ставрев, а во изведба на театарот од Прилеп. Драмата напишана пред околу четириесетина години режисерот Ставрев ја поставува со убедување дека таа и денес е актуелна, интересна и провокативна за публиката. Впрочем, постановката и нè убеди дека тоа во голема мера е точно. Оваа комедија за нашиот менталитет и грдите, примитивни манири на додворување на претставниците на туѓинската власт, главно функционира иако можеби не со онаа силина и жестокост која е очекувана од авторите. Фестивалската изведба на претставата беше заробена во самата себе (малку позабавено дејство, со актерски остварувања кои не нудат некои поголеми проблесоци и сл.), така што таа не успеа да предизвика поголеми бранувања во гледалиштето. Оваа слика се повтори и на разговорите на тркалезната маса, така што нејзината судбина како со тоа да беше запечатена: убав гест на навраќање на една малку подзаборавена и ретко поставувана пиеса, но со слаб и недоволен резултат што секако не треба да значи дека таа и во иднина не би можела да се најде на репертоарот на некој од нашите театри во нова верзија.

Конечно, на третиот ден од своето одржување МТФ донесува претстава работена по текст на современ драмски автор. Станува збор за изведбата на „Елешник" од Југослав Петровски, во режија на Димитар Станковски, во продукција на театарот од Велес. Ниту во овој случај не се работи за праизведба, туку за нова постановка на текст праизведен пред три години, исто така на МТФ, но во про-

„елешник“ во изведба на народниот театар „јордан хаџиконстантинов-џинот“ од велес

дукција на Прилепскиот театар и во режија на Горан Тренчовски. Но, тогаш претставата помина релативно незабележано. Овојпат, се чини дека режисерот Станковски го нашол вистинскиот клуч за оваа пиеса на Петровски, поставувајќи ја на мала камерна сцена што се наметна како нејзина вистинска мера, а освен тоа неспорна беше максималната поделба на ролите. Покрај членови на Велешкиот театар, во претставата беа ангажирани и гости од Прилепскиот театар (Благоја Спиркоски) и од Факултетот за драмски уметности (Александра Димитровска, Зоран Љутков, Васил Зафирчев и Камка Тоциновска). Проблемот на честа на жената се трансформира во сценски чин кој во средиштето го има универзалниот женски принцип и пристап на работите, со дискретна еротика и длабоко психологизирање (и покрај тоа што не се работи за строго реалистички пишуван текст) на ликовите. Над сè во изведбата се чуствуваше атмосфера, амбиент во кој „се капат“ во најдлабоки емоции сите ликови секој за себе со своите трауми. За функционирањето на оваа, пред сè, лирска драма, во голема придонесуваше и одличната музика на Венко Серафимов. Сè заедно резултираше во убава, интимистичка претстава на која публиката не останува рамнодушна. Овој текст на Југослав Петровски ја доби наградата за најдобра домашна драма на јубилејниот МТФ, а двајца од протагонистите станаа добитници за најдобро актерско остварување и за најдобро остварување на млад актер (Александра Димитровска и Васил Зафирчев).

Следна претстава беше „Филоктет“ на Љубиша Георгиевски (тој е и автор на текстот) на Драмскиот театар од Скопје. Оваа претстава, исто така, беше осмислена како камерен театарски чин во кој се води дијалог за важни, гранични проблеми во етичка и хуманистичка смисла со универзално значење, но дијалози кои не се лишени од мноштво асоцијации на актуелни случувања. Античките ликови (Филоктет, Неоптолем и Одисеј) се фрлени на пустиот егејски остров да ги расправат прашањата на татковината, смелоста, предавството, патриотизмот и сл. Тие меѓусебно се надмудруваат, се мамат. Едноставно се борат за „својата“ вистина. Се разбира, дека ова беше пред сè актерска претстава во која изведувачите се поставени на нестабилен триаголник како подлога која од нив бара максимална внимателност и координација на движењата и нивна усогласеност со говорот. Во овој случај актерите зададената задача

одлично ја извршија и понудија три убави актерски партии, а Петар Темелковски стана добитник на една од наградите за најдобро остварување.

Драмата „Тегмота“ од Васе Манчев, во режија на Стојан Стојановски, продукција на Струмичкиот театар, може да се означи како недовршена, недефинирана и не докрај осмислена претстава во која повеќе се работите кои недостигаат отколку оние кои се вградени. Тоа беше половичен обид во кој се зборува за човековите трауми, но и за неговата расипаност, егоизам и изместените вредности кои водат во деструкција на семејството (општеството).

Драмата при МНТ на 35. МТФ се претстави со „Будење на пролетта“ од Огнен Георгиевски и Златко Славенски, работена по мотиви на истоименото дело на Ведекинд. Уште при предлагањето на репертоарот за Фестивалот се појавија извесни дилеми дали оваа претстава треба да се смета за оригинално драмско дело или пак само за адаптација на драмата на Ведекинд. Сепак, таа рамноправно учествуваше во официјалната програма на МТФ и освои некои од наградите (за актерско остварување награда доби Тони Михајловски, а на оваа претстава ѝ припадна и наградата за најдобар дизајн на рекламниот материјал. Инаку, тоа беше единствената претстава која во себе инкорпорира модерна сајбер-култура и други футуристички елементи и одредници со изобилно користење на цитати од стотина светски автори што по малку го отежнуваат нејзиното следење и ја прават преамбициозна.

Фестивалот вообичаено имаше и богата придружна програма, која покрај некои гостувачки претстави и театри подразбираше и промоции на голем број книги и театарски списанија издадени помеѓу два фестивала. Таков беше случајот, на пример, со книгата „Ристо Шишков“ од Гоце Ристовски, „Просторите на театарските свеченост“ и „Во знакот на компаративното читање“ од Борис Павловски, зборникот „Актерството и режијата во македонскиот театар“, најновиот број (47) на Театарскиот гласник и други.

Насловот од почетокот на текстов „Балканот без граници“ за да не биде гола фраза туку нешто што има колку-толку реално постоење, во значајна мера придонесуваат и две други театарски мафистации (покрај, се разбира, влогот на Кумановскиот театар и поединечните размени, гостувања и учества на фестивали на наши театри во соседните балкански земји и обратно. Овде секако треба да се вбројат и индивидуалните гостувања на режисери, сценографи и други профили на театарски професионалци): се Охридско лето и Млад отворен театар. Охридското лето годинава првпат место на 20 заврши на 15 август. Во програмата на Фестивалот, драмскиот сегмент беше застапен со десетина термини, од кои пет им припаднаа на домашните драмски уметници односно театри, а пет на гостите од неколку странски земји. Третман на фестивалски премиери годинава имаа само две постановки. Тоа се „Мефисто“ од Клаус Ман во режија на Коле Ангеловски, а во продукција на Драмскиот театар од Скопје, и „Кротењето на фуријата“ од Шекспир во режија на Димитар Станковски на Битолскиот народен театар. Домашната драмска продукција на Охридското лето 2000 беше застапена уште со претставите „Елешник“ на Велешкиот театар (режија, Д. Станковски), „Филоктет“ од Љубиша Георгиевски на Драмскиот театар и „Антигона во Техноленд“ според Софокле, во режија на гостинот од Бугарија Галин Стоев. Како гости на годинашново Охридско лето настапија Театар три бине од Германија, кој ја изведе претставата „Филотас“ од Лесинг во режија на Едит Коербер; Будва град театарот од СР Југославија ја прикажа „Каролина Нојбер“ од Небојша Ромчевиќ во режија на Никита Миливоевиќ; Градскиот театар од Истанбул гостуваше со проектот „Болен за љубов“ од Кенди Ишк; Драмскиот театар „Стојан Бочваров“ од Варна ја изведе претставата „Томас Бекет“ од Жан Ануј во режија на Борислав Чакринов; Театарот „Глобус“ од Новосибирск во копродукција со Драмскиот театар од Варна ја изведе „Воздушниот град“ од Аристофан во режија на В. В. Фокин.

Младиот отворен театар во 2000 година го имаше своето јубилејно 25. издание, што беше посебен повод за амбициозно конципирана програма со учество на голем број гости од странство чии претстави се сметаат за показателни за новите тенденции и трендови во театарот во Европа. За жал, ваквата замисла само делумно беше остварена. Голем број најавени театри и театарски групи не допатуваа во Скопје, но затоа пак тука се најдоа претставите од домашната продукција иако и меѓу нив имаше такви кои го откажаа своето учество (на пример, не беше изведена претставата „Седумте смртни гревови“ од Брехт во режија на Александар Чамински, а во копродукција на Дирекцијата за култура и уметност и МНТ). Меѓу претставите кои ќе се паметат од ова јубилејно издание на МОТ секако се „Малабар“ трупата од Франција која ја имаше честа да го отвори Фестивалот со „Пат по водените соништа“ еден вид техно-спектакл кој се одвиваше на градскиот плоштад и собра голем број љубопитници; потоа тука е и Ирвиш театарот од Австрија, кој ја изведе својата

„гостите на вегенстрајт“

претстава „Гостите на Вегенстрајт“, која спаѓа во формата на уличниот театар, каков што беше и настапот на театарската група од Данска со претставата „Изгубениот танц на прашливата дива“; традиционално на МОТ настапи и Словенско младинско гледалишче од Љубљана со „Сонот на летната ноќ“ од Шекспир во режија на Вито Тауфер, а Националниот театар „Иван Вазов“ од Софија се претстави со „Волшебната ноќ“ според текстови на Бекет, Јонеско и Мрожек, во режија на Александар Морфов; меѓу поуспешните настапи на 25. МОТ спаѓа и оној на театарот Кинетик од Русија со „Една друга рака“, претстава од доменот на танцовиот театар; Танцовиот театар беше застапен и преку промотивната претстава на МОТ „Трилогија“ на рендом денс компани од Лондон; Спомнатиот прилог за Балканот без граници покрај бугарската претстава го бранеа и претставите „Буре барут“ на сатиричниот театар „Керемпух“ од Загреб и „Ателје 212“ од Белград со „Роберто Цуко“, и обете во режија на Александар Поповски. Овие две претстави предизвикаа особен интерес кај мотовската публика заради гостувањето на режисерот Поповски, но иако надежите не беа изневерени, сепак очекувањата од овие две изведби беа многу поголеми од она што се случуваше на сцената на театарот „Центар“. Во МОТ беа вклучени и некои претстави од домашна продукција кои и пред тоа беа презентирани на некои други фестивали во земјава, а имаше и такви кои беа за прв пат изведени во рамките на една манифестација (вон редовниот репертоар). По настапот на Охридско лето, „Мефисто“ на Драмскиот театар успешно беше прикажана и на МОТ; селекторот и уметнички директор на Фестивалот Љубиша Никодиновски на МОТ ги покани и „Печалбари“ од Антон Панов на Битолскиот театар, „Утре одиме во рајот“ на Албанската драма при Театарот на народностите; „Случајот Д.Х.“ од Данил Хармс во режија на Владимир Милчин, копродукција на Прилепскиот народен театар и ФДУ. Всушност, по подолго време ова беше трето по ред учество на Прилепскиот театар на оваа интернационална театарска манифестација; Од придружната програма на Фестивалот како посебен и исклучителен го одбележуваме настапот, повторно на Прилепскиот театар, со „Семејни врски“ од Харолд Пинтер во режија на младиот Дејан Дамјановски кој режија дипломирал на НАТФИЗ во Софија. Судејќи според оваа постановка станува збор за особен талент од кој допрва може да се очекува. Во „Семејни врски“ улогите ги толкуваа четворица студенти од ФДУ кои исто како и режиската постановка беа максимално успешни.

Во текот на октомври се одржа уште една театарска манифестација. Тоа беа Деновите на комедијата кои по трет пат се одржуваат во Куманово. Организатор на оваа смотра на која професионалните театри од земјава се претставуваат со своето по правило најуспешно комедиографско остварување е Центарот за култура „Трајко Прокопиев“ и Советот на Манифестацијата чиј претседател е Петар Поп-Арсов (воедно и директор на Центарот за култура) и членовите Томислав Спасовски, Владимир Крстевски, Ристо Стефановски, Коле Ангеловски, Горан Илиќ и Јован Поповски. Тоа што оваа смотра се одржува токму во Куманово се должи на фактот што токму тука десетина години тлее идејата за нејзина организација која станува реалност првпат во 1998 год. Сега кога таа веќе се одржува по третпат, може да се зборува за неа како за нешто традиционално, нешто што си го пробива патот и се етаблира во културното живеење како на Куманово така и пошироко во земјава со убави изгледи од година во година да расте и да се развива. Целта на организаторот може да се набљудува како двостепена, или двострана. Прво, со текот на времето од национална таа да прерасне во интернационална манифестација и, вто-

„една друга рака“

ро, од смотра овој собир да се издигне до фестивал кој како и останатите театарски фестивали во земјава би имал свој селектор, жири-комисија, тркалезна маса на која ќе се разговара за понудената програма и евентуално што подолг престој на учесниците на Фестивалот во градот. Така Куманово во деновите на одржувањето навистина би живеел во една фестивалска атмосфера и тој ќе стане сопственост на граѓаните. Се чини дека според она што овде се случува во изминатите години за да биде тоа така има сериозни изгледи. Во потврда на тоа зборува огромниот интерес на публиката за претставите и барањето на билет повеќе за поголем број од проектите. Всушност, тоа е и логично од причини што станува збор за еден сам по себе атрактивен фестивал како што е овој собир на најдобрите комедиографски остварувања. Организаторите се на уверување дека Фестивалот на комедијата имено треба да се одржува во Куманово затоа што тој важи за шегобијна средина традиционално, а во оваа смисла востановена е и плакета за учесниците која го претставува ликот на прочуениот Батко Ѓоргија, што е и маскота, заштитен знак на Кумановскиот фестивал. Како и да е, може да се каже дека Манифестацијата е веќе тука, удрени се нејзините темели и сега останува само да се покаже добра волја таа да се поддржи и колку што е тоа во интерес на самите театри тие да ја помогнат пред тоа да го побараат и од соодветното Министерство.

Инаку, на годинашново трето по ред издание на Фестивалот беа прикажни претставите „Комедија А“ од Базилио-Локатели во адаптација и режија на Александар Илиев, гостин од Бугарија кој проектот го подготви со ансамблот на театарот „Ј. Х. К.-Џинот“ од Велес. Со оваа претстава всушност е презентиран жанрот на Комедија дел арте кој кај нас иако поретко сепак е присутен и е дел од репертоарот на нашите театри.Како втора претстава во рамките на Фестивалот е изведена „Поблиску“ од Патрик Марбер во режија на Слободан Унковски, а во изведба на Драмскиот театар од Скопје. Тоа е една модерна трагикомедија која на кумановската фестивалска сцена ги собра симпатиите на публиката и го исполни салонот до последно место. Потоа следуваше изведбата на претставата „Државна тајна“ во продукција на театарот од Лесковац како прва претстава од странство (иако покана била упатена и до театарот од Ќустендил, до гостување не дошло заради немање соодветна претстава на репертоарот, што, впрочем, е случај и со театарот-домаќин). За вгодина организаторот навестува дека за учество ќе бидат поканети и театри од Хрватска и Словенија, така што би почнало со остварувањето на замислата за да добие Фестивалот интернационален карактер. Народниот театар од Прилеп на Кумановскиот фестивал се претстави со „Градскиот саат“ од Коле Чашуле во режија на Бранко Ставрев. Оваа претстава го презентираше поџанрот на сатиричниот театар, што секако има свое место токму на една ваква манифестација. На крајот на Деновите на комедијата настапи Битолскиот народен театар, и тоа со две претстави: „Љубов и пијано“ од Жорж Фејдо во режија на Коле Ангеловски и „Кротењето на фуријата“ од Шекспир во режија на Димитар Станковски. И двете претстави беа одлично посетени и извонредно примени од публиката. Ова само го потврди рејтингот што битолскиот драмски колектив го има не само кај сопствената публика, туку и многу пошироко. Можеби бројката од шест изведени претстави не е голема, но затоа со сигурност може да се тврди дека тоа претставуваше навистина квалитетна понуда во споменатиот жанр.

Осмиот фестивал на камерниот театар „Ристо Шишков“ се одржа во Струмица во променет термин. Наместо вообичаено на Осми септември, овојпат Фестивалот се одржуваше од 18 до 21 октомври. Промената на терминот беше условена од локалните избори. но и од други случувања во поглед на комплетирањето на репертоарот на Фестивалот. Имено, она што со години го следи овој Фестивал, годинава ескалираше. Рекордно намалениот буџет од Министерството за култура беше увод на кој потоа се надоварзуваа и редица други фактори. Градот остана глув и нем, а посетеноста на претставите исто така беше рапидно намалена. Во кулоарите тоа се толкуваше како последица на мачната изборна атмосфера што еден месец порано се одвиваше токму во Струмица?! Всушност, ако малку попуштеа неколкутемина организатори-ентузијасти, амбицирани Фестивалот сепак да се одржи, тој ќе го имаше своето фијаско

и ќе се преселеше во историјата како безуспешен обид да се чествува на големиот актер-патронот на Фестивалот Ристо Шишков. Нивото на културната еманципација кое подразбира пред сè почит кон своите колеги, ползеше поземи. Наместо тоа бевме сведоци на непримерни препукувања на двајца директори (и тоа на најистакнатите и најреномирани македонски театри, Драмскиот и Битолскиот), Димитар Станковски и Благоја Стефановски. Беше тоа изнесување на нечистите алишта и недолично меѓусебно напаѓање кое беше сврзано токму со учеството, односно неучеството на Струмичкиот фестивал. Имено, Драмскиот театар, и покрај тоа што членовите на неговиот драмски ансамбл се најбројните носители на единствената награда на овој Фестивал, најде за потребно годинава да го откаже своето учество под мотивација дека, ете на него учествуваат и претстави кои селекторот не ги гледал. Ставот на Битолскиот театар и на неговиот директор беше дијаметрално спротивен: мора да се поддржуваат фестивалите што сами ги организираме дома и дека само така придонесуваме за развојот на македонскиот театар. Ставот и практично беше преточен со учеството во официјалната програма на Фестивалот со две претстави. Така, навистина поддршката од Битолскиот театар беше пресудна за одржувањето на Осмиот ФКТ „Ристо Шишков". Значи, од секаде бојкотиран (Министерството, градското раководство и дел од театрите), ФКТ се одржа во досега најскромно издание како програма, како денови на траење и како празник, митинг на актерите во слава и чест на бардот на македонската театарска сцена – актерот Ристо Шишков. А колку за да се знае, уметничкиот директор на ФКТ, Ванчо Мелев, појасни дека годинава фактички селекција на претставите и немало во класична смисла, туку дека програмата ја составил самиот во договор со Управниот одбор затоа што тоа го наложила слабата продукција во нашите театри. Тој истакна дека во последен момент, заради немање финансиски средства, е откажано учеството на неколку претстави од странство (Бугарија, СРЈ, Хрватска и Словенија).

Она што сепак можеше да го проследи струмичката фестивалска публика заслужува внимание и респект. Во четири дена беа изведени шест претстави кои беа интересен пресек на она што се работи во нашите театри. Осмиот ФКТ беше отворен со претставата „Песочна сложувалка" од Јана Добрева во режија на Зоја Бузалковска, а во продукција на Драмата при МНТ. Тоа беше убава можност да се проследи настапот на четири актерки кои понудија солидни и интересни креации во еден проминентен текст од современата бугарска драматургија чија тема е отуѓувањето. Ликовите во претставата „се фатени" во ситуација како чекаат пред бирото на невропсихијатарот, со што експлицитно се поставува дијагнозата на современото општество – невротични и неврастенични индивидуи кои Славица Ковачевиќ, Весна Петрушевска, Даница Георгиевска и Арна Шијак ги одиграа професионално и вдахновено.

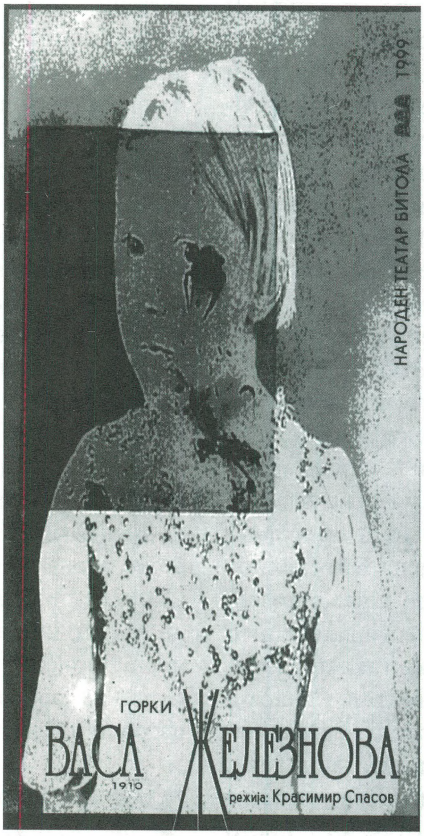
Истата вечер (на 18.10.2000) беше изведена и единствената монодрама на овој Фестивал „Аз, Марко" од Бошко Смаќоски во режија на Стојан Стојановски на Прилепскиот народен театар „В. Чернодрински". Овој настап ќе остане забележан не само по извонредната креација на Благоја Спиркоски-Џумерко во ролјата на Крале Марко, при што до израз дојде неговата ретка умешност за комични фуги и драмски ситуации, туку и по присуството и на втор актер во претставата кој иако без текст беше агенс за одвивањето на дејството. Ролјата на Спиркоски беше демитологизирање на ликот на Крале Марко кое авторот Смаќоски како врвен сатиричар/афористичар го прави на исклучително духовит начин покажувајќи дека една претстава е можно да се изгради на еден обичен афоризам.

Народниот театар „J. X. K.-Џинот" од Велес на Осмиот ФКТ се претстави со „Измамници" од Звонимир Бајсиќ во режија на Александар Георгиев кој воедно толкува и една од ролите. Негов партнер беше Кирил Гравчев. Тоа е претстава која подолго време се наоѓа на репертоарот на Велешкиот театар и оттука беше разбирлива уиграноста, партнерската игра и комуникацијата што претставата ја оствари со гледалиштето. Типична претстава според својот „габарит" и дизајн за фестивал од камерна провениенција како што е Струмичкиот.

Театарот од градот-домаќин на Фестивалот учествуваше со претставата „Ларва" од Мики Душански, во режија на Благојче Божиновски. По својата авторска и режиска концепција беше тоа различен тип на театар со постмодернистички пристап и естетика која се протегаше и на актерската игра. Во оваа претстава ги проследивме актерските креации на Крсте Јовановски, Весна Димитровска, Соња Ошавкова, Тинка Ристевска и Коле Черкезов. Во инсценирањето на темата за инцестот се доби една интересна и режиски промислена претстава која колку и да беше необична, сепак добро функционираше.

Најкомплетно на ФКТ се претстави Битолскиот народен театар кој настапи со „Васа Железнова" од Горки во режија на Красимир Спасов и „Паметењето на водата" од Шила Стивенсон во режија на Крикор Азарјан. И во едната и во другата

претстава имаше извонредни актерски остварувања што тешко е да се одвои кој било од десетината актери кои настапија во овие две претстави. Посебно апострофирани во разговорите на тркалезната маса беа остварувањата на Соња Михајлова, Владмир Талевски, Митко Апостоловски, Габриела Петрушевска, Јулијана Стефанова, Борис Чоревски, Петар Мирчевски, Елена Моше...



Жири-комисијата во состав: Владимир Ангеловски (инаку минатогодишен добитник на наградата „Ристо Шишков"), Атила Клинче и Ванчо Крстевски реши единствената награда на Фестивалот – златник со ликот на Ристо Шишков, две илјади германски марки и портрет на патронот на овој Фестивал – да ѝ припадне на актерката на Битолскиот драмски ансамбл Елена Моше за улогата на Мери во претставата „Паметењето на водата", како и на Гувернантата во претставата„Васа Железнова".

Инаку, дел од активностите од придружната програма беше откажан, а го бележиме промовирањето на монографија „Шишков" од Гоце Ристовски и доделувањето на наградата за најдобра дебитантска поетска книга на редакцијата на весникот „Студентски збор" на струмичанецот Никола Мацирев.

Од театарските фестивали и манифестации го одбележуваме и Вториот фестивал на монодрамата, кој во организација на Домот на културата се одржа во Битола од 26 до 30 октомври 2000 година. Меѓу единаесетте изведби на монодрами две беа од странство, односно од Бугарија и СРЈ. На овој втор фестивал рамноправно учествуваат како професионални така и актери-аматери, а нивните остварувања ги оценуваше жири во состав: Трајче Кацаров, Оливера Павловиќ и Блаже Павловски.

Приказната за МНТ во минатиот број на Театарскиот гласник застана отприлика до моментот кога тогашниот управник на Театарот, Владимир Цветановски понуди оставка доколку се покаже дека колективот тоа од него го бара и дека тој не ја ужива неговата поддршка. Но, од овој момент приказната добива друг тек. Владимир Цветановски замина од местото управник на Националната театарска куќа, по решение на Министерството за култура заради лошо работење и раководење на куќата, финансиски малверзации и, се разбира, неизбежните лоши меѓучовечки односи како рецидив на минатиот систем и уредување. Тука завршува една за да почне друга приказна кога е во прашање МНТ. Имено, и покрај финансиските инјекции, овде никако да се консолидираат состојбите и работите да тргнат на подобро. Инаку, како последна премиерна изведба планирана од старото, а реализирана од новото раководство, беше „Плеј Шекспир" во режија на Љубиша Георгиевски. Основната и не докрај остварена интенција на режисерот Георгиевски беше преку компилација на делови од разни драми на големиот автор да се понуди необичен третман и Шекспир да се игра како циркуска претстава. Затоа во овој случај она што беше најверификантно беа неколкуте актерски остварувања, меѓу кои секако спаѓаат оние на Мими Таневска, Ѓорѓи Јолевски, Васил Шишков, Петар Темелковски, Владимир Светиев и други.

Новата приказна, или, ако сакате, продолжетокот на старата, вклучува нови актери. Нов генерален директор е писателот Бранко Цветкоски, а Драмата за директор го добива актерот Томе Витанов, а за уметнички директор актерката Снежана Коневска-Руси. Непосредно по нивното назначување започнува нов процес на реорганизирање и престројување со јавно изнесени (повторно) амбициозни планови за работа и контрола на ситуацијата. Коневска и Витанов го изложија планот за својата работа со кој се предвидува заживување на неколку сцени и за поголем ангажман на сопствениот кадар со рестрикција на гости отстрана заради заштеда, но и заради тешкото усогласување на термините, така што во крајна линија страда репертоарот на Драмата. Во оваа смисла тука веќе се извесни неколку нешта. Прво, иако одминаа речиси два месеца од почетокот на сезоната (2000/2001) Драмата сè уште нема (со мали исклучоци, гостувања во странство и учество на домашни и странски фестивали) редовен репертоар. Злите јазици коментираат дека ништо од претставите правени во времето на претходното раководство не

смее да се најде на репертоарот (што, се разбира, повторно има исклучоци); второ, во Драмата на МНТ во подготовка е претставата „Немушт јазик“ од Блаже Миневски во режија на Бранко Ставрев како првонаградена на конкурсот за домашна драма што го распиша бившото раководство на МНТ (Цветановски-Јолевски); трето, на самиот старт на сезоната се случи уште едно несреќно одлагање на претстава („Будење на пролетта“ од О. Георгиевски во режија на Златко Славенски) на денот кога на еден од актерите во оваа претстава, Тони Михајловски требаше да му биде врачена наградата за актерско остварување добиена на последниот МТФ „В. Чернодрински“ во Прилеп. Токму Тони Михајловски, заради неисплатен хонорар, го откажа своето учество во претставата... Инаку, во овој период Драмата при МНТ со претставата „Антигона во Техноленд“, авторски проект на О. Георгиевски и Галин Стоев, учествуваше на два театарски Фестивали во република Бугарија (Варна и Пловдив).

Непосредно пред својата втора турнеја на петтиот континент (Австралија, а за која Театарскиот гласник веќе извести), на сцената на Битолскиот народен театар премиерно беше изведен водвиљот „Љубов и пијано“ од Фејдо во режија на Коле Ангеловски. Всушност, тоа е претстава од три едночинки кои режисерот ги склопува во една претстава затоа што стилски и жанровски сите потпаѓаат под одредницата на водвиљот. Во претставата настапуваат поголем број актери, меѓу кои го бележиме настапот на Кристина Христова, Сашо Огненовски, Габриела Петрушевска, Душко Јовановиќ, Јосиф Јосифовски, Јулијана Стефановска, Слободан Степановски, Борис Чоревски и др. Првата едночинка од оваа претстава (насловната) беше прикажана и на гостувањето во Австралија.

Традиционално, Битолскиот народен театар своја премиерна изведба имаше и во рамките на Охридско лето. Станува збор за премиерата на Шекспировата „Кротењето на фуријата“ во режија на Димитар Станковски во која главните роли ги толкуваа Габриела Петрушевска и Петар Мирчевски, но далеку од некој поверификантен резултат, можеби и заради карактерот на режијата која се амбицира место оригиналот да понуди едно многу послободно видување на текстот, што значеше низа импровизации кои на моменти на претставата ѝ придаваа естраден призвук.

Речиси на самиот почеток на сезоната 2000/2001, Битолскиот народен театар изведе две премиери кои го свртеа вниманието на театарската и на поширокатa културна јавност. Едната е „Матењето на водата“ од современиот англиски драмски писател Шила Стивенсон во режија на гостинот од Бугарија Крикор Азарјан, а другата „МК – Зона на самракот“ од Дејвид Ајвс во режија на Зоја Бузалковска. Во првата доаѓа до израз чистиот режиски ракопис на честиот гостин на битолската сцена Азарјан, кој создава претстава со трагикомични ситуации кои ги создаваат трите сестри низ своите меѓусебни односи една вечер пред погребот на нивната мајка. Тоа се односи во кои се вклучени и оженетиот љубовник на Мери, и сопругот на другата сестра Тереза која таа го избрала по оглас од весниците!? Во исто време, се испреплетуваат бизарни и трагични моменти, а претставата не е лишена и од извесна поетичност и лиризам, особено во сцените на појавата на духот на мајката Вајолет. Во таквите контрапункти Азарјан и актерскиот ансамбл го интригираат вниманието на гледачите кои, се чини, лесно се идентификуваат со ликовите и нивните проблеми. Во оваа драма го има сето она што е карактеристика на времето во кое живееме, дрога, алкохолизам, невротичност, секс и еротика, загадочност на егзистенционалните прашања, социолошки, но и филозофски контекст на судирот со смртта. Ликовите лесно мудруваат дека нештата сепак остануваат запаметени, ако во ништо друго, тогаш во водата која го заплиснува брегот. Трите главни лика во претставата со извонреден усет за нивната психосоматска состојба ги толкуваа Елена Моше, Јулијана Стефановска и Габриела Петрушевска, а тие имаа извонредна поддршка и од своите поискусни сценски партнери Јоана Поповска, Борис Чоревски и Петар Мирчевски.

Во „МК – Зона на самракот“ режисерката Бузалковска прави адаптација, со што текстот прозвучува како крик на актуелните состојби кај нас. Поправо, претставата е револт, но и дијагностицирање на сотојбите кај нас и нивното влијание, што резултира во безнадежност која мириса речиси на очај. Бузалковска прави камерна претстава во која низ зоната на самракот гледачите ги води актерката Соња Михајлова, а нивна дестинација се три соби во кои се одигруваат три различни дејства кои колку и да се засебни сепак се слики на една иста состојба во слепото црево на цивилизацијата, каде што логичното размислување одамна рекло збогум! Од оваа претстава посебно го одбележуваме настапот на младата Јулијана Мирчевска, сè уште студент на ФДУ, која во ликот на младата сопруга и жена внесува трепетлива емоција, искреност и топлина.

Покрај учеството на сите домашни фестивали (Охридско и Скопско лето, МОТ, МТФ „В. Чернодрински“, ФКТ „Р. Шишков“, Денови на комедијата во Куманово), Битолскиот театар со

претставата „Кротењето на фуријата“ учествуваше и на Театарскиот фестивал во Саранда, Република Албанија.

Драмскиот, кој заедно со Битолскиот театар, е на врвот по својата продукција меѓу театрите во земјава, реализира четири премиерни изведби од мај до октомври 2000 година. Во мај беше премиерата на „Ферхад и Ширин“ од Назим Хикмет, во режија на гостинот од Турција, Јуџел Ертен. Претставата беше работена во брехтовски стил со потенцирана дистанца од дејството и во режијата, но и во актерската игра. Еден од методите во овој проект беше и користењето на митолошки, односно ритуални матрици, како што е на пример удвојувањето на ликовите во два гласа. Ликот на авторот кој го води дејството во оваа, пред сè, љубовна приказна која прераснува и во социјална драма, го толкува Елеса Касо, а во насловните роли настапија Билјана Беличанец и Драган Спасов. Според актерскиот ангажман, треба да се одбележи и настапот на Јелена Жугиќ. Потоа следуваат Лазе Манасковски, Димче Мешковски, Анастас Тановски, Марин Бабиќ, Дејан Лилиќ и други.

Премиерата на „Јованка Орлеанска“ како авторски проект на режисерот Љубиша Георгиевски беше изведена во рамките на Скопското културно лето. Со неа продолжува интересот на Љ. Георгиевски самиот да ги драматизира темите кои го провоцираат како човек и интелектуалец. Во овој случај тој се занимава со технологијата на власта во случајот на легендарната француска хероина, Ј. Орлеанска, која ја видовме во интерпретација на Маја Вељковиќ. Во улогата на наратор настапува Милица Стојанова, а во останатите роли настапија Роберт Велјановски, Дејан Лилиќ, Рубенс Муратовски, Ацо Јовановски и др.

Следната премиера на Драмскиот театар беше изведена во рамките на еден фестивал. Овојпат тоа беше нашата најзначајна летна музичко-сценска манифестација Охридско лето, а станува збор за претставата „Мефисто“ од Клаус Ман во режија на Коле Ангеловски. Овој проект е еден од оние кои го отвораат дијалогот за асоцијативноста на историските случувања со нашата сегашност и во принцип се предупредување за повторувањето на историјата како фарса. Реакциите на публиката можат да се толкуваат, имено, во тој контекст, дека нашето општество не е лишено од некои појави на особености карактеристични за тоталитарните режими и системи, или, со други зборови, за кревкоста на демократијата. Театарот во поглед на нејзиното јакнење секако дека не може да остане настрана, а ова е убав прилог во таа насока. Инаку, претставата се занимава со темата за продажбата на својата душа од лични/егоистични интереси и пориви, или, како што ќе рече еден од ликовите во претставата „...ништо не ти е важно, освен твојата гнасна кариера!“, обраќајќи му се на главниот лик, актерот Хенрик Ховген кој го проследивме во прекрасна креација на Бранко Ѓорчев. За оваа своја улога тој ја доби златната маска, што Редакцијата на весникот „Вечер“ ја доделува за две најдобри актерски остварувања на Охридско лето. Во оваа претстава е ангажиран голем актерски ансамбл, како на пример, Сашо Тасевски, Владимир Ангеловски, Анастас Тановски, Гоце Тодоровски, Марија Кондовска, Снежана Стамеска, Билјана Беличанец, Диме Илиев...

Драмскиот автор Венко Андоновски својот најнов текст „Кандид во земјата на чудата“ го предложи и го реализираше на сцената на Драмскиот театар во режија на Сашо Миленковски. По замислата на авторот тоа беше сатира за доживувањата на Кандид, која режисерот Миленковски ја преточува низ еден комичен ракурс со естрадна провениенција и алузија на случувањата кај нас. Беше тоа лесна и гледлива претстава во која главниот збор го имаа актерите Драган Спасов, Бранко Ѓорчев, Билјана Беличанец, Јелена Жугиќ и Сашо Тасевски.

Со претставата „Платонов“ од Чехов, во режија на Димитар Станковски, Драмскиот театар учествуваше на Европскиот театарски фестивал во Гренобл (Франција), а со „Мефисто“ на Фестивалот на МЕС во Сараево. Во врска со изборот на претставата за МЕС, првобитно беше предложена „Земјомерот“, но по барање на дирекцијата на Фестивалот, во последен момент одлуката е изменета, што беше и повод за реакции на селекторот Сафет Плакало со директорот на МЕС, Дино Мустафиќ и меѓусебни префрлувања, во кои беа инволвирани и имињата на некои овдешни луѓе од театарот.

Во 2000 година продолжи летаргијата на Струмичкиот народен театар. Во колективот сè уште не е назначен директор, а функцијата времено ја извршува Горан Тренчовски. Ова не остана без последици и по репертоарот на куќата. Има малку премиери и малку изведби. Колку да се рече! Една од тие ретки премиери беше „Тегмота“ од Васе Манчев во режија на Стојан Стојановски, која на МТФ во Прилеп доживеа потполно фијаско. Најблаго речено, тоа беше еден недоволно артикулиран обид за драмска претстава која, иако, се евидентни вложените напори, пред сè на драмскиот ансамбл,

сепак остави впечаток на недоволно обмислен и остварен театарски чин. Како претстава вон конкуренција на истиот Фестивал, Струмичкиот театар ја изведе „Ноќ во која светилката не смее да згасне“ од Трајче Кацаров во режија на Симеон Гаврилов, која беше стандарден камерен театарски чин. Во претставата како гостин настапи и актерот Борис Чоревски, член на Битолскиот драмски ансамбл.

Третата премиера на овој театар е веќе споменатата „Ларва“ од Мики Душански во режија на Благојче Божиновски, а која беше прикажана и на ФКТ „Р. Шишков“.

Театарот за деца и младинци со трите премиери во 2000 година се чини го достигнува својот максимум. Овде беа реализирани проектите „Училиште за кловнови“, авторски проект на Коле Ангеловски; „Македонска приказна“ по концепција и во режија на Бојо Лунгов (гостин од Бугарија) и „Јане Задрогаз“ од Горан Стефановски во режија на Драгослав Тодоровиќ. Како што се гледа и од насловите, главното внимание во овој театар беше насочено кон создавање на театарски претстави за деца кои ќе прозвучат автентично и ќе дојде до израз македонскиот фолклор, но преточен, се разбира, така што ќе може да го задоволи љубопитството на што поширок круг гледачи, вклучувајќи ги тука и децата и младите. Во овој контекст треба да се набљудува и употребата на реквизити и сценографско-костимографски елементи со етнолошки карактер и музика од ризницата на македонското народно творештво. Своите остварувања Театарот за деца и младинцим покрај пред домашната публика, ги презентираше и на гостувањата (односно учество на фестивали) во Стара Загора (Бугарија), Котор и Суботица (СРЈ) и Перуџа (Италија).

На репертоарот на Прилепскиот театар се најдоа претставите „Семејни врски“ од Харолд Пинтер во режија на Дејан Дамјановски, „Случајот Д. Х.“ од Данил Хармс во режија на Владимир Милчин и „Аферата Едвард“ од Фејдо во режија на Коле Ангеловски. Последната од наведените претстави е во согласност со определбата на театарот за вклучување во својот репертоар на претстава од жанрот на комедијата, која по правило добро поминува кај публиката, додека останатите две претстави ја илустрираат отвореноста и ориентацијата на Прилепскиот народен театар да ги држи своите врати отворени за соработка со млади драмски автори и актери-режисери... Всушност, и двете споменати претстави се реализирани во соработка со Факултетот за драмски уметности од Скопје. И во едната и во другата претстава, кои наидоа на одличен прием особено кај помладата публика, сретнуваме особено исцелизирани и обмислени режиски постановки, со тоа што во „Семејни врски“ посилно до израз доаѓаат индивидуалните актерски креации, а во „Случајот Д. Х.“ колективната ансамблова актерска игра. Со овие два проекта Прилепскиот народен театар настапи на јубилејниот 25. МОТ, а претставата „Случајот Д. Х.“ учествуваше и на ТЕАТАРФЕСТ во Сараево, меѓународен театарски фестивал на мали и експериментални сцени и алтернативни театарски проекти.

Во Штипскиот народен театар на репертоарот се најдоа новите претстави „Македонска емиграција“ од Чернодрински во режија на Горан Тренчовски, „Клучот“ од Калин Илиев во режија на Димитар Стојанов Нов (камерна театарска претстава која гостуваше и на Скопското лето), „Името, родот, имотот“, работена според истоимента поема од Бранко Цветкоски во режија на Симеон Гаврилов и „Лари Томпсон“ од Душко Ковачевиќ во режија на Енчо Халачев. Последнава е едно од позначајните остварувања на овој театарски колектив во тековната театарска сезона (2000/2001).

Народниот театар „Ј. Х. К.-Џинот“ од Велес по изведбата на „Комедијата А“ како ретка претстава од жанрот на комедија дел арте на својот репртоар ги постави и веќе споменатата „Измамници“ од Звонимир Бајсиќ во режија на Александар Георгиев, „Елешник“ од Југослав Петровски во режија на Димитар Станковски и „Ојдип тиранин“ од Софокле во режија на Стојан Стојановски како проект специјално подготвуван за Античкиот театар во Стоби, со што продолжува традицијата на Велешкиот театар за користење на овој локалитет за премиерите на делата од античката драматургија, иако во случајот на „Ојдип тиранин“ не може да стане збор за позначајна изведба која ќе остане запаметена по своите креативни дострели. Всушност, до израз доаѓа кадровската недоекипираност на Велешкиот театар за дела од драмската класика и други поголеми потфати. Многу поголем резултат Велешкиот театар постигна со продукцијата на „Елешник“ од Ј. Петровски во режија на Д. Станковски, со која настапи и на МТФ „В. Чернодрински“. Авторот Југослав Петровски стана добитник на наградата за најдобар драмски текст, а Александра Димитровска, која настапи во главната женска улога, доби една од петте награди за најдобро актерско остварување. Од истата претстава за најдобар млад актер е награден Васил Зафирчев, кој маестрално ја одигра улогата на лудиот. Елешник и според публиката и според критиката стана бележита претстава на македонскиот театар за периодот

за кој станува збор (мај-октомври 2000). Успешноста на оваа постановка се верифицираше и во повеќе места каде што гостуваше оваа претстава – Охрид, Скопје, Прилеп, Штип, Битола. Моментално во театарот во Велес се подготвува „Змај“ од Евгениј Шварц во режија на Александар Илиевски, студент по режија на ФДУ. Од активноста на овој драмски ансамбл ги бележиме и гостувањата на монодрамата „Неван или срцето на светот“ од Александар Илиев (гостин од Бугарија) во интерпретација на Весна Димитровска на театарските фестивали во Киев (Украина) и во Казабланка (Мароко).

Особено скромна продукција бележиме во двете драми на Театарот на народностите од Скопје. Во Турската драма новата сезона започна со комедијата „Тоа е некој друг“ во режија на Салаетин Билал и со неколку интересни актерски остварувања, од кои посебно ги издвојуваме оние на Атла Клинче и Перихан Ејупи Туна, а Албанската драма ја постави „Утре одиме во рајот“, авторски проект на Дритро Касапи.

Во мај 2000 во Виена (Австрија) се одржа светската праизведба на „Хотел Европа“ од Горан Стефановски во продукција на Интеркулт од Шведска и неколку европски театарски фестивали. Тоа беше еден интересен театарски проект кој се состои од повеќе делови во режија на режисери од повеќе земји од источноевропските држави (Литванија, Летонија, Бугарија, Македонија, Словенија, СРЈ, Русија...) Меѓу авторите на оваа претстава се и македонските режисери Дритро Касапи и Иван Поповски. Во претставата драмскиот писател Стефановски го проблематизира актуелниот копнеж и стремеж за Европа на луѓето од транзициониот блок на земји по долгиот период на изолација и разочарувањето што ги очекува кога конечно ќе се најдат таму. Овој стремеж е илустриран преку најразлични приказни раскажани низ разни модели на театарско изразување (вербален театар, театар на движења, танцов театар и слично, како и со еден вид театарски инсталации). По премиерната изведба претставата имаше уште неколку изведби во Виена во неформалниот простор на напуштената фабрика за кабли, а потоа беше прикажана и на фестивалите во Бон, Авињон и Болоња.

Прилично возбудувања во театарските кругови во летото 2000 предизвика Предлог-националната програма за култура 2000-2005 и понудените решенија во неа за реорганизација на театарските институции во земјава.

Во неа, имено, се предлагаат три алтернативи, од кои едната предвидува задржување на статус-кво ситуација, а во другите две варијанти некои театри се најдоа фаворизирани, додека други запоставени и маргинализирани. Тоа беше и повод за најразлични реакции, па и препукувања, меѓу луѓето од театарот. Непосредно, пак, пред заклучувањето на овој текст, од Министерството за култура доаѓаат сигнали дека Националната програма се физиономира така што бројот на институциите што би биле со повластен статус ќе биде радикално намален во однос на оној содржан во Предлогот што беше на јавна расправа.

Така, на пример, се предвидува статусот национален да го има само еден театар во државава, а сите други да бидат дотирани во зависност од понудените проекти... ■

Горан Стефановски

Осум театарски белешки

1. „Галеб“ од Чехов во режија на Лик Бонди во Академи Театар, Виена (мај)

...седам на првиот балкон и гледам генерална проба... богата и стамена претстава... сè е бавно и однатре, токму како што треба... актерите спокојно ја окупираат сцената и не покажуваат намера да си заминат... простудиран, одмерен ритам на есен и смрт... не престанува да ме восхитува, одново и одново, како тоа лесните и прости отворања на шаховските партии кај Чехов редовно водат кон замрсена џунгла на човечки меѓуодноси во средишницата и непредвидлив исход на крајот... ѓаволски тежок материјал, сè е на грбот на актерот, нема бегање... на сцената има и еден фрижидер, ми го краде вниманието, се прашувам колку е „унапредено“ времето на дејствието... за време на паузата дискретно се распрашувам околу мене кога е пронајден фрижидерот, добивам различни импровизирани одговори... долу го гледам Бонди, малечок и ќелав, опкружен со десет асистенти... на сцената работат педесет сценски работници во комплетна тишина... „ех“, си воздивнувам, од некои причини кои не ми се докрај јасни, но имаат врска со историјата и социологијата...

2. „Гланц женски чевли“ од Ричард Максвел, во негова режија, претстава дојдена од Њујорк во склоп на Фестивохен фестивалот во Виена (мај)

...три жени, или поточно женски, стојат на сцената, во профил, како египетски цртежи...зад нив виси грубо нацртано платно со собен ентериер... жените изгледаат како американски клишеа, стереотипи на лошо нашминкани, лошо облечени, лошо воспитани припадници на најниската американска „консументска“ класа... зборуваат со рамна интонација, како автомати, без однос кон текстот, како да не е нивни говорот... како да е преснимен од контактни емисии на радио или телевизија... моронска „американа“... зборуваат за мажи... одеднаш се појавува маж, моторџија, исто клише и стереотип како и тие... публиката ужива, прво затоа што го разбира баналниот дискурс, а второ затоа што сета ујдурма ја доживува како ирониција и социјална сатира на американскиот сон... интересно е тоа како американските селани (Марлборо) станаа модели на урбана имитација и обожавање во целиот свет... по претставата ги срекавам актерите, пијат пиво, изненадени се колку публиката топло ги примила... ова го има само во Европа, велат... се сложувам со нив, не без извесно чувство на супериорност...

3. „Џеф Кунс“ од Раинлд Гец, режија Валентин Јекер, изведба на Шаушпил театарот од Бон. Изведено на Бонското биенале во Бад Годесберг (јуни)

...претставата е наводно биографска скица за американскиот сликар Џозеф Кунс, попознат како маж на порно-звездата Чичолина... седиме во публиката заедно со Владе Милчин и доста сме критични за актерите, сметаме дека нашите се далеку подобри... режисерот донел цел диско-клуб на сцената... текстот добил награда за најдобар текст на годината во Германија, ја прашувам мојата бивша студентка Билјана Гарванлиева, која е тука на семинарот по драматургија и знае германски, дали е ракописот по натуралистички или поетски терк... вели дека е мешано, дека текстот не е распишан во драмски слики туку како густа проза, пост-Хајнер Милер...

4. „Триптих“, во изведба на Театарот на коњи „Зингаро“, во режија и со учество на Бартабас. На саемскиот комплекс во близина на Авинјон (јули)

...Немам ќеф да одам да ја гледам оваа претстава, сета работа ми мириса на циркус, но некој ми вели

дека тоа нема врска со циркус, дека е чист театар, дека морам да ја видам... влегуваме во голема саемска зграда, преполна со публика, аренатa сепак е циркуски круг... излегуваат јавачи на коњи, супериорни во секој поглед... скокаат и летаат... сепак спектаклот повеќе се базира врз вешти коњи и јавачи, а помалку, или никако на актери... слушам дека трупата заминува за Париз на распродадена турнеја од повеќе месеци... ние од публиката чекаме да дојдат фестивалските автобуси и да нè превезат до дома... Со Крис Торч и Иван Поповски се враќаме кон Авињон... врела, летна, провансалска ноќ... шоферот од којзнае која причина не знае да го најде патот...

5. *Претстава на која не ѝ го паметам името, изведена во мала камионетка, на Офф програмата на Фестивалот Авињон (јули)*

...пред една црква паркиран мал камионет... до него седат момче и девојка и чекаат публика... јас случајно поминувам оттука на пат до блиската телефонска говорница... додека телефонирам, гледам кон нив... тие гледаат кон мене... потоа им приоѓам и ги прашувам каква им е претставата...ми велат дека говорат монолози, како џубокс... колку пари – толку музика... 20 франци по монолог... прифаќам... влегувам во малото камионче во кое има простор само за двајца луѓе во публика... бирам малку француски класицизам, малку француски егзистенцијализам... ред Расин, ред Сартр... изведбата е совршена, актерите се одлични, велат дека се завршени актери од Париз, без работа... и еве дошле вака да го поминат летото, работно... инаку *Офф* програмата на Авињон оваа година има 300 претстави... ќе седнеш да јадеш во која било меана, по пет минути масата ќе ти биде преплавена од рекламни афиши за претстави... „си имам своја, џанам, оставете ме на мира“, си мислам, ама немам кувет тоа да им го кажам гласно... сепак се колеги, браќа и сестри по оружје...

6. *„Стаклен сад“, од театарот во Вупертал во режија на Пина Бауш, изведба на Фестивалот во Авињон, како почесна претстава на годината (јули)*

Претставата се игра во дворот на Палатата на папите, значи на отворено, пред 3 000 публика... на сцената се наоѓа рид, буквално, од црвени рози... се прашувам од што се направени... на самиот почеток доаѓа човек со кинески стапчиња за јадење, се качува на розите... одеднаш, со стапчињата оттаму вади змија... па уште една... потоа сцената ја преплавуваат танчарки и танчари... веројатно 40, ако не и повеќе... машка фантазија, жени на топуци, во летни фустани направени од лесна, речиси прозирна материја.... љубовна тема и латински мотиви... музиката е танго пред смрт... во воздухот виси срце и страст... на крајот на претставата земам една од розите кои ветерот ги беше оддувал... направена е од некаков тежок штоф... неколку месеци подоцна, во градската палата на Пјаца Маџоре во Болоња, гледам изложба на фотографии од работата на Пина Баус... огромни фотографии изложени како долги бранови, а не рамни површини... секоја чест, госпоѓо...

7. *„Сенишна соната“ на Стриндберг во режија на Боб Вилсон во Стадстеатарот во Стокхолм (август)*

...многу сум мераклија на Вилсон уште од првата негова претстава која ја гледав на БИТЕФ во 1976, „Писмо за кралицата Викторија“... со гордост на моите студенти на ФДУ им ја покажував посветата што тој ми ја напиша во каталогот... ова е моќна, скапа претстава – машина, која последниве месеци оди на турнеи по светот... ансамбл како часовник, искусни актери без поплаки стојат на една нога, прецизно држат чекани и тули во рацете, хорски пеат... мазохистичка дисциплина без која е незамислив таканаречениот „режиски“ театар... понекогаш им завидувам на Швеѓаните што имаат суреализам, симболизам и експресионизам како стандарден, традиционален, домашен литерарен код...

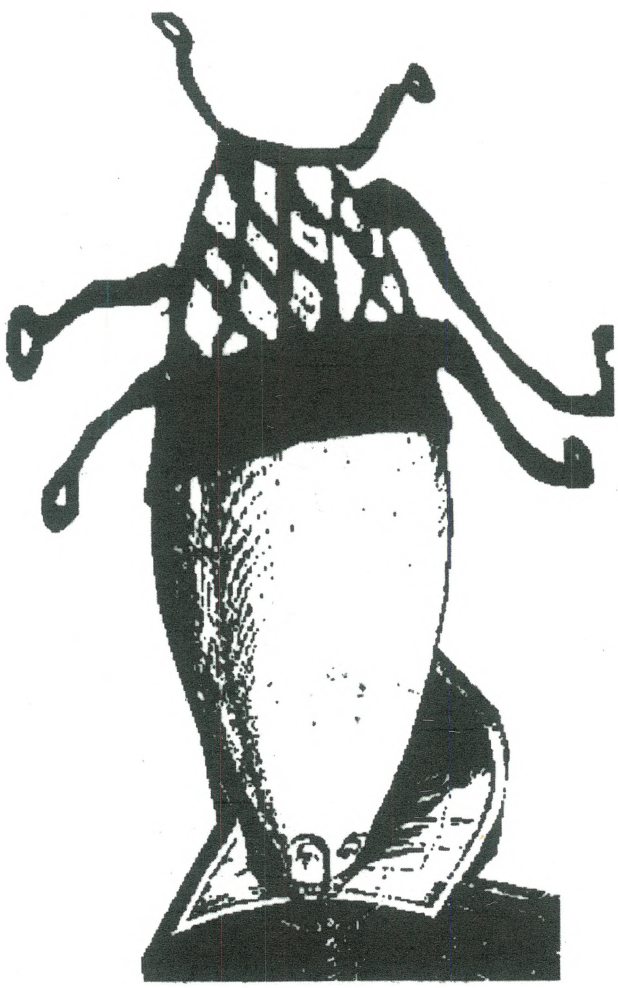
8. *„Бура“ од Шекспир во Глоб театарот, режија на Ленка Удовицки, Лондон (септември)*

...претставата се даваше цело лето, ама успеав да ја фатам дури на последната изведба, благодарение на љубезната покана на Ленка... Ванеса Редгрејв е Просперо, сфаќам дека тоа е неблагодарна и статична улога... Ленка завршила одлична работа... музиката е „нашка“, Калибан е првокласен, плука живи риби во публиката и еднаш пцуе на српско-хрватски... мислев дека преставата ќе биде повеќе политичка на таа линија, но не жалам што не е... кога Ариел на

крајот ќе ја добие заслужената слобода, се спушта меѓу нас во публиката и си излегува надвор...не можам да се начудам како Глоб може да собере 2 500 луѓе, а има таква интимност... имам впечаток дека сум во камерен театар... Раде Шербеџија е таму со ќерките, најстарата Нина се поклонува со мајка ѝ на крајот на претставата... бившата „наша“ Бјанка Хаџиќ Урсулов направила супер костими и сцена...

Кода. Византиските мозаици во Равена, Италија (септември)

...Ова не е театарска претстава, ама е првокласно и незаборавно визуелно доживување... Од Болоња, преку Фиренца, стасувам во Равена... отсекогаш сум слушал дека таму се наоѓаат највозбудливите византиски мозаици на светот, но сепак по патот на-таму чувствувам блага здодевност, како ученик кој оди на организирана школска посета... си велам, добро ги знам римските подни мозаици од нашата Хераклеја, што има таму да ме изненади... и се разбира сосем сум неподготвен за шокот кој ме очекува... влегувам во комплексот цркви Сан Витале... мозаиците се од „петици до глава“, од под до покрив, мали светови од камчиња и стакленца, светкаат и се прелеваат како што се движам...златните ѕвезди на тиркизното небо, ме удираат в стомак и в чело како да сум пијан или дрогиран... ми доаѓаат солзи... ова е времето на раната Византија, 6 век, кога империјата била на територијата на бившото Римско Царство... строгата светост на оваа уметност, која ја препознавам, која ми е блиска, која ми е од „по дома“, е битно различна од сеприсутната италијанска ренесанса која, во споредба, ми се чини како расцветан кич... тргнав за Италија, дојдов во Византија... не знаеш каде ќе те начека уметноста, како ни судбината... ■



Олга Фукс
(специјално за „Театарски гласник“)

Помеѓу бродвејската драма и епопејата на Толстој

Во почетокот на годинашнава сезона најмногу повод да се пишува за него даде еден од најпознатите руски актери, Олег Табаков, инаку раководител на театар што самиот го создаде, а кој во Москва нагалено го викаат „Табакерка“. Повеќегодишен ректор на Школата-студио при МХАТ, тој кон крајот на минатата сезона беше поканет да застане на чело на многу познатиот МХАТ „Чехов“, кој по смртта на Олег Ефремов остана без раководител. Во новите услови – како уметнички раководител на веќе два театра (навистина, раководството на Школата-студио го презеде професорот Анатолиј Смелјански), Табаков како актер ја одигра премиерната претстава на „Љубовни писма“.

На љубовната тематика „Табакерка“ ѝ пристапува мошне темелно и претпазливо. Не се протега, не посега по врвот, ги проучува приодите кон тој врв, сето она што го придружува на тој пат кон врвот, или се јавува како последица, па дури и обратната страна на љубовта. Тоа се гледа и од насловите во репертоарот: „Сублимација на љубовта“, или (од друга страна) – „Секс, лага и водео“, или, најпосле – „Љубовни писма“, според пиесата на бродвејскиот драмски писател Алберт Гурнеј.

Писмата ги играат не во малечката „Табакерка“, туку во филијалата на Театарот „Мајаковски“. Таму има и повеќе воздух (колку во преносна – уметничка, толку и во директна смисла на зборот), а се додава и економската независност („Да имаше нашата сала четиристотини места – рече еднаш Олег Табаков на собирот на трупата – ние ќе можевме да бидеме првиот апсолутно независен театар“.) Разговорот за оваа надмината проза не се појави случајно, зашто „љубовните писма“ се пример за среќен компромис помеѓу успешен комерцијален и – добар актерски театар. Сите знаци на комерцијалниот театар се на видело: цврсто стегната сентиментална мелодрама, славен чифт ѕвезди и чифт столови погодни за транспорт. Само со таа разлика, што столовите под раката на сликарот Александар Боровски се направени како лаконски декор, кој не е само мебел, туку и метафора што има своја дополнителна смисла. А „чифтот ѕвезди“ е таков, што поимот „некомпетентност“ (од што се плашат гледачите на сите комерцијални програми) никогаш нема да се однесува на нив: на Олга Јаковлева – поради особеностите на нејзиниот нервен склоп; на Олег Табаков – поради неговиот безграничен професионализам. Режисерот Евгениј Каменкович целосно се преточил во актерите и внимателно ги проучил авторовите ремарки. Тој не градел сопствен свет, туку само колку што е можно поделикатно навлегол во еден туѓ свет, макар што и тој не е премногу комплициран. Една од авторовите ремарки им забранува на актерите да гледаат еден во друг до самиот крај, до последното писмо во претставата. Сликарката Мелиса не љубела да пишува писма, плашејќи се интуитивно дека писмата ќе ѝ одземат нешто важно од реалниот живот, а љубовта ќе се

олег ефремов

престори во сублимација. Претпазливиот Енди не сакал ништо друго толку колку што сакал да ѝ пишува писма на Мелиса, уште во почетокот соопштувајќи без страв „Мелиса, сакана“, и искрено потпишувајќи се со „Твој Енди“.

Писмата го надополнуваат недостатокот од љубов и искреност. Тие ја крадат смислата на сè што се случило во животот, обезвреднувајќи ја неговата реалност. Писмата го конзервираат и со тоа го зачувуваат сето она најубаво што го имало во Мелиса и Енди. Писмата стануваат главен настан во животот, негово суштинско откровение и негова основна смисла. „Јас живеам, јас се обидувам да живеам, за да може Борхес да ги напише своите книги, а тие книги ме оправдуваат“, пишува Борхес во есејот „Борхес и јас“, на крајот завршувајќи со искрениот двоум: „Не знам кој од нас двајцата ја пишува оваа страница“.

Олег Табаков и Олга Јаковлева, седнати на спротивните краишта од долгата маса, си ги читаат еден на друг писмата на своите јунаци Мелиса и Енди.

Двајца млади луѓе: девојката малку откачена и, како што и треба да биде кај девојките – повозрасна, а момчето посрамежливо, воздржано и учтиво – љубоморно.

Двајца возрасни луѓе, зафатени во својата вљубеност, со децата, со кариерата (тој е воено лице, потем политичар, а таа од творештвото).

Двајцата луѓе што полека стареат, заплеткани – тој во лицемерието, таа во алкохолизмот, но главно заплеткани во самите себе, во „земниот живот, до половина веќе поминат“.

Двајца педесетгодишни љубовници, со кришум украдени неколку средби од животот што во младоста им ја подарил можноста за тие средби во неограничени количества.

Двајца заложници на сопствените судбини, отсликани во нивните писма, за тие два часа отсликувајќи ја квинтесенцијата на животниот пат: во почетокот океан можности, освојување на многубројни врвови, избор на еден, и, последично, откажување од другиот, и, како резултат – последниот врв од каде што патот кон крајот јасно и неизбежно се гледа.

Два електрични пола, две спротивни енергии што според сите закони меѓусебно се привлекуваат. Но во животот нив ги разделува токму сопствениот живот, а потем и сè друго што произлегува од него. А на сцената - долгата маса, од страната на дисциплинираниот Енди затрупана со скапоцени прибори за пишување, а од страната на самосвесната Мелиса затрупана со четки, бои и шишиња алкохол. И особено црната завеса што со секоја епизода сè повеќе се собира и се брчка како шагринска кожа. Колку овие двајца си стануваат поблиски еден на друг, толку помалку им останува иднина. Во мизансценот нив веќе ги разделиле авторот и послушниот режисер – Енди само еднаш смее да погледне во Мелиса, веќе умрена, во моментот кога ќе го чита своето последно писмо, овојпат адресирано до мајка ѝ. Тој никогаш никого не љубел толку колку што ја љубел Мелиса. И таа, заминувајќи, ќе му се насмевне со благодарност.

Претставата е одиграна без играње на деца и адолесценти – Табаков и Јаковлева не ја играат промената на возрастите, туку ризницата темпераменти што исто така можат да се споредат со возраста: едниот од дете е веќе старец, другот до староста останува дете. Табаков – Енди е воздржан, не многу гласен и точен како аптекар. Раблеовски ненаситник не само во директна смисла на зборот, туку и во делот на актерските бои (не случајно некој од режисерите беше го нарекол „дарба на раскинати окови“); овде тој како нагло да поминал на црниот леб на штедливите и јасни (понекогаш се чини и незабележливи) штрихови.

Градејќи го својот театар, Табаков не само што ги одгледал и ги пораснал младите, туку и одбрал прекрасни возрасни артисти, со голема школа, големо минато и речиси безнадежна иднина, дарувајќи ги со подароци и улоги: Марија Миронова, Наталија Журавлова и, најпосле, Олга Јаковлева. Тој овде на најубав начин е нивни партнер – ова е една од неговите најсакани улоги. Во циркусот има такви артисти – помагачи. Тие не ги исполнуваат ефектните трикови, но безбедноста (или едноставно животот и смртта) на нивните партнери исцело зависи од нив.

Јаковлева – Мелиса, наспроти тоа, не може да седи на својот стол. Откачена, слободна, искрена, љубител на алкохолот, талентирана, несопната – таа како да не наоѓа место за себе и скокнува од столот, се струполува во него, под него се крие, се обесува преку него, како да ја стегнала болка. Нејзината игра прилега на жица од харфа, готова да засуни и од најлесниот допир, постапно со својата вибрација исполнувајќи го целиот простор и натерувајќи ги да зазвучат сите соседни жици. Или прилега на силна пружина, стегната до крај уште од почетокот на претставата, а кога ќе ја пуштат – таа се исправа слобод-

но. Во театарските услови восхитот и суденото не можат да се раздвојат. Впрочем, никому не треба да му се објаснува како игра Олга Јаковлева, туку треба само да се гледа секогаш според принципот: талентот е единствената новина што секогаш е нова.

Во финалето завесата се збрчкува до крајна граница, повлекувајќи црта. По цртата – на масата осамнува букет црвени ружи, сентиментален знак за љубовта и гробот. Цртата, како и порано, ги разделува двајцата главни јунаци, и тоа според геометриската аксиома, според која две паралелни прави никогаш немаат заеднички пресек. На љубовта ѝ е потребна геометријата на Евклид.

Другиот театар под раководството на Табаков, МХАТ, ја изведе премиерата на „Сирано де Бержерак". Тоа е проштална претстава на Олег Ефремов, работа што тој не успеа да ја заврши (премиерата на „Сирано де Бержерак" е изведена со завршна работа на Николај Скорик).

Во 64-та година Олег Ефремов му порача на Јуриј Ајхенвалд нов превод на „Сирано де Бержерак", за театарот „Современик". Ефремов го сакаше Ајхенвалд, го засака и неговиот превод на знаменитата пиеса на Ростан и мечтаеше одново да го постави „Сирано" во почетокот на деведесеттите – овојпат во спомен на пријателот Јуриј Ајхенвалд. Но тоа му се случи дури при крајот на животот. Според зборовите на Анатолиј Смељански, со оваа работа Ефремов ја победуваше „тегобата на заминувањето"; според сведочењето на сите покрај него, пробите на оваа пиеса нему му помагаа не помалку од апаратот за дишење. Премиерата е одиграна на 1 октомври, на роденденот на Олег Ефремов и првпат без него. „Сирано" е приказна за поетот што љубел и копнеел, кој својот живот го сметал за загубен во битка, но не ја загубил и надежта дека некој ќе ја продолжи таа битка. Претставата беше знак за завршената судбина на Ефремов, но едновремено и знак на нејзината распространетост во космосот, во иднината, во душите на оние што остануваат. Беше невозможно тоа да не се почувствува.

Завршеноста на кругот и бескрајот на спиралата беа претставени како сценско решение на просторот од страна на Вјачеслав Ефимов (тој е и директор на театарот). Кружната скала и небото на осамнување уште во почетокот извлекоа воздишка на почит во театарскиот салон.

... Овој „Сирано" потсетува на незакрепнато недоносено дете – плод на длабока доцна љубов. На претставата може да ѝ се забележи извесната салонска шаблонизација на Роксана (Полина Медведева). Може да ѝ се забележи за аритмијата и енергетската празнина, но и за тежината на битката. Може да ѝ се забележи дека версификаторската стапка (а преводот е извонреден) понекогаш се разводнува во интонациите и паузите, што стиховите ги сведува на проза. Но главниот мотив, мотивот на мажественото збогување – прозвуче јасно и остро. Виктор Гвоздицки одново, како и во претходната своја работа со Ефремов (Тузенбах во „Трите сестри") и го разбра и го предаде. Во неговиот „Сирано" нема храброст, го нема оној блескав „француски" гламур, што, да си признаеме, го очекуваме од него. Сета вжештеност и страст на Сирано ја понесе Сергеј Шнирев. Неговиот Кристијан (вљубен убавец, лишен од дарбата на поетскиот збор, антипод на Сирано и неговото второ јас) уште од самиот почеток ја чувствува неперспективноста на својата љубов, задушувајќи се од својата неспособност да се искаже, како да се наоѓа во безвоздушен простор. Парафразирајќи ја познатата сентенција дека Пушкина не го уби куршумот на Дантес, туку отсуството на воздух, можеме да кажеме дека ваквиот Кристијан не го отепа непријателскиот куршум, туку тој се задуши од недоискажаноста.

Всушност, во оваа претстава за поетот, едноставно, не е носител на смислата зборот, туку воздухот. Поетот Сирано е пијан од богатството зборови, како од воздухот презаситен со кислород. Понекогаш изгледа како да медитира, блада во зборувањето. Веројатно така не треба да се говорат стиховите, како што не треба и да се дише и чистиот кислород – тоа човека може и да го отруе. Таквиот Сирано не умира од бодежот на предавникот, туку од преисполнетоста со смисла, чувство, копнеж, љубов, светлина и – среќа. Такво е, „неграѓанско" – финалето на пиесата што по жанр треба да биде херојска.

Новата сезона во Москва воопшто, изгледа, ќе биде обележана со Ростан. Својот „Сирано де Бержерак" го репетира и Владимир Мирзоев, најзабележаниот интерпретатор на класичната драматургија. А другата драма на Ростан, „Шантиклер" во Театарот „Сатирикон", почна да ја подготвува нејзиниот уметнички раководител, актерот и режисер Константин Рајкин. Во почетокот на сезонава тој веќе ја одигра премиерата на монодрамата „Контрабас", според драмата на Патрик Зускинд. „Контрабас" на Патрик Зускинд, кој е автор на култниот роман „Парфимер", во Москва го играше, се чини, само Владимир Демченко од Театарот „Рубен Симонов". Тоа е пиеса за оние што нема што да загубат на планот на масовниот театарски пазар, но Рајкин неколку месеци земаше часови по свирење на контрабас, и тоа во Конзерваториум. Затоа „контрабас" први го пофалија музичарите за перфекцијата.

стаата зграда на мхат

Се покажа дека „Контрабас“ зборува за љубовта и за осамата. За клаустрофобијата на човекот обезбеден и заштитен од секаква катаклизма што може да се покаже пострашна од вистинската фобија. За жедта да се преземе нешто и неспособноста да се стори тоа. За фројдовските комплекси со усвитеноста на шекспировските страсти. За изостреното чувство за божественото и неможноста да се досегне тоа. За човекот со талентот на Салиери и чувствителноста на Моцарт.

Питер Брук пишуваше за артистите што се плашат од крајностите. Преигрувањето е празно, натурализмот е здодевен, затоа актерот што има ум е некаде насреде. Да, искрата пламнува во средината, но за да се запали таа, актерот мора да се наоѓа на спротивните полови. Константин Рајкин се наоѓаше на тие полови: на пример, „Записите од подземјето“ што ги направи заедно со Валериј Фокин, во Театарот „Современик“, каде што тој доаѓа по проучувањето на психолошкиот театар – пропуштајќи ја поканата на Театарот „Таганка“, како моден и естраден театар. Сега Рајкин ја пали искрата. Тој ги меша театарските постапки – од естрадниот апарат до најделикатните нијанси на „Животот на човековиот дух“, слично на јунакот од „Тројцата другари“ на Ремарк, кој румот го меша со шпиритус, за да се опие темелно. И тој исто така мора да се опие. Да се опие од театарот, кој е квинтесенција на животот, во даденив случај – потајниот живот, што значи и највистинскиот. Неговиот јунак толку силно ја чувствува музиката, што сопранската арија со нејзината убавина му причинува реална болка. Тој е љубоморен на гласот на тенорот, кој се слуша од соседството, но од грамофонска плоча. Со грч ја става плочата со оперскиот шлагер – како да прима анестезија. Му се подбива на чкрипавото звучење на „Слонот“ од Сен-Санс, композицијата за контрабас и пијано, како на најзол непријател. И, избезумен од смртниот отров на осамата и љубовта, плаче „на рамото“ на контрабасот, му се додворува, го гали како жена, ги гали неговите облини, дрвото под грифот, фигурата на отворот

во телото од контрабасот. Намислува да крикне за својата љубов и да ја расипе престижната премиера. Но ние, што со поглед го следиме неговото искачување по скалата на музикалната фраза, секако разбираме дека тој денеска дисциплинирано ќе ја одигра премиерата, потем уште една, и уште една. Додека еднаш не го најдат со раскинато срце (Рајкин, очигледно така свири). Музиката е премногу возвишена за да се мери животот со неа. Но тој не може поинаку, не знае.

Едноподруго премиерите се појавуваат сега под раката на еден од авторитетните режисери на руската сцена, Пјотр Фоменко. Во почетокот на сезонава претставата на Театарот „Работилница на Пјотр Фоменко" под наслов „Едно апсолутно среќно село", според расказот на Борис Вахтин, ја доби престижната награда од Фондот „Станиславски", како најдобра претстава на сезоната. А веќе во почетокот на октомври на репертоарот на „Работилницата" („Мастерскаја") се појави претставата „Семејна среќа", според истоимената повест од Л. Толстој. Според смислата, зафатот и одгласите, втората работа, така да кажеме, е поминијатурна (да се меша со полоша) од претходната. Московската публика и критика ја пречекаа со еднодушен восхит.

Приказната за чувствата во повеста „Семејна среќа" Толстој ја напиша спроти бурните шеесетти години. Аполон Григорјев во статијата „Појави во современата литература што нашата критика ги прескокна" ѝ префрли на демократската критика дека е загрижена сè повеќе за социјалните прашања, поради пропустот на најдоброто дело на Толстој. Оваа претстава Пјотр Фоменко ја постави очигледно наспроти сите актуелности – тие за него се суета на суетите. Едноставно, тој раскажа како, небаре отворено вино, се вдишува вкусот на среќата, колку е невозможно да се проанализира и да се постигне тој алхемиски процес. Како да ни вели: „Гледајте, гледајте, еве ја неа, среќата, се зачна, а тоа значи оти бездруго и ќе ја снема. И не мамете ја среќата со силниот блесок и со лесниот допир, туку потрудете се поточно да ја запаметите – со тој спомен вие натаму ќе продолжите да живеете". За таквата ситуација има многу синоними во уметноста – неподнослива леснина на постоењето, загубени илузии, убавина што исчезнува. Лесното поттрчнување угоре-удолу по скалите во такт на пасаж отсвирен на пијано, лесниот шлеп што се движи по воздушната струја, за малку не допирајќи го пламенот на свеќите – така што речиси физички може да се почувствува возбудата предизвикана со тоа лизгање и исчезнување. И еве веќе којзнае по којпат Фоменко се фаќа за драмата чијшто архитектонски скелет му дозволува да придава нови толкувања, да доградува втори планови и воопшто да се чувствува посигурен. „Војна и мир" ќе се појави претходно гласно прочитана и целосно разработена од ансамблот на Театарот „Работилница". Се работи за проза која дава апсолутна слобода и крие голема опасност од гледна точка на театарот. Овде мора да се игра не настанот и дијалогот, туку текот на свеста на лирскиот јунак. Во дадениот случај тоа е млада девојка, мажена (Ксенија Кутепова) и од нејзино име е раскажана приказната, што на обичен јазик се артикулура како „лепење еден за друг". И не треба да се каже дека авторот (во случајов Пјотр Наумович, а не Лав Николаевич) само ужива во својата главна личност – тоа би било иронија на границата на сарказам, што и предоволно го има. Но тој ужива и во неизбежното единство на искреноста и кокетеријата, што второто име за женственоста (обидете се од жената да направите „вистински човек" и ќе видите - човек можеби и ќе излезе, но ќе ја загубите жената). Како да го преживее тоа нејзиниот маж Сергеј Михајлович (Сергеј Тарамаев), којшто стоички го поднесува гаснењето на среќата како долга и тапа болка и на крајот се успокојува: некогашната среќа за него станува нешто како одвај забележлива лузна.

Зборуваат дека Пјотр Наумович на пробите предлага по двесте варијанти на секоја фраза, а кога ќе ја одбере, ги мачи и актерите и уште повеќе самиот се измачува сè дури не ја постигне микронската точност на играта. Тоа личи на вишна згмечена со јазикот в уста, од каде што мрзливо се цедат зборовите за народот кој се труди додека ние се одмораме и затоа, се разбира, нас нè гризе совеста. Исплашеноста на прекрасниот женски глас, кој секојпат зачкрипува пред онаа највисока нота и потоа гестот на кокетно извинување – небаре вели: не забележувајте ми, денес не сум при глас. Звукот на парчињата од скршена чаша (сршена љубов) што мажот ја фрлил на послужавникот, заглушувајќи го саканиот глас на жената, небаре ѝ ја затнува устата, зашто тој сакан глас го измачува. Од таквите вкусни детали и точни подробности се создава мануелната поезија на неговиот театар.

Со еден збор, очигледно е дека истоимената повест на Толстој не ја загрозува судбината да се најде помеѓу појавите што нашата критика ги заобиколила. Пјотр Фоменко веќе сега репетира со сите сили, но овојпат следната претстава според Толстој не е што и да е, туку „Војна и мир"! Пред почетокот на пробите сите четири тома од романот гласно се прочитани од страна на целиот ансамбл. ■

(Превод од авторскиот ракопис: ***Тамара Арсовска****)*

Марко Ковачевиќ
(специјално за „Театарски гласник“)

Меѓу желбите и можностите

(новата сезона во професионалните театри во БиХ)

Транзиционите настани што бавно се одвиваат во Босна и Херцеговина, еве, веќе пет години по стравотната војна, секако, влијаеја и општо на културата, а посебно на театарската уметност. Во општествено-политичка смисла, Босна и Херцеговина стана посложена заедница (Федерација БиХ и Република Српска), со внатрешни речиси диспаратни системи безмалу на сите нивоа врз кои се воспоставува една нова држава (економско, социјално, политичко, културно итн.). Последиците од таквото решение се повеќе од очигледни. Немањето цврста потпора за перспектива и за подолгорочно дејствување ги чувствуваат речиси сите – од обичните граѓани до интелектуалците, педагозите, уметниците.

Иако театарот за време на војната оствари исклучителни дострели, беше еден вид тераписко прибежиште и за публиката и за самите уметници, последниве неколку години преживува сериозни промени, па дури и определена деструкција, а ние би рекле и самодеструкција. За тоа, на прво место, придонесе „културната власт“, на глобален и локален план, која не е способна да направи каква и да е темелна стратегија, концепт или конкретен план за стимулација и развој на оваа уметност. Од друга страна, самата професија покажа неразбирлива и неочекувана инертност во самоорганизирањето и регулирањето на неопходните правила за дејствување. На пример, доволно е да се спомене фактот дека барем во Федерацијата БиХ не постои ниту една асоцијација од оваа област. Многуте досегашни обиди да се формира барем една ваква струкова асоцијација не вродија со плод, таквите обиди дури беа игнорирани или исмевани. Навистина, тоа е нешто што првин го изненадува, а потоа и го шокира, го дестимулира секој вистински професионалец и човек подготвен да пружи помош. Затоа во секоја пригода, како што е и оваа кога се има намера да се зборува или да се пишува за проектите и за плановите во театарската уметност, неопходно е критички да се анализира вака лошата состојба. Сметаме дека треба да зборуваме сè додека нивото на свеста, на организираноста и на меѓусебната почит на театарските творци во БиХ не се поткренат на значително повисоко ниво. На тој начин станува нужно и „поинтересно“ да се зборува за моментната состојба во овдешната театарска уметност од она што се анализи и информации за делата, за авторите и за плановите. Зашто веднаш мораме да нагласиме – во БиХ театарот е во огромна криза (како институција, глобално како струка и во естетска и во репертоарска смисла).

Гледајќи концептуално и организационо-професионално, театарската уметност во БиХ како намерно да им е препуштена на разни стихии, на надворешните и на внатрешните нарушувања. Се произведува, се твори и се дејствува по инерција, без смислена стратегија и без желба да се досегнат определените светски и европски стандарди, како и минималните технолошки и етички критериуми во оваа област. Со „физичкиот обем“ на театарската продукција можеби можеме да бидеме задоволни, посебно во Сараево, меѓутоа речиси никако со нејзиниот квалитет и воопшто со истражувачките дострели. За да биде работата уште полоша, последниве година-две доминираат разни скандали, нетрпеливости, „суетни препукувања“ и клановски дејствувања. Ваквата состојба најмногу им оди во прилог на медиумите кои мошне брзо се вклучуваат во квази-полемики и на ниво на жолт печат пласираат и тематизираат разни бизарности, а не се занимаваат сериозно со многубројните присутни проблеми. И во театарската критика состојбата воопшто не е розова, бидејќи таа активност, покрај неколкутемина постари критичари кои одвај исрајуваат, ја презедоа помлади, надежни, но стручно недоволно образовани новинари. Официјално не постои комуникација меѓу Федерацијата и Република Српска, како што е присутна и недоволна комуникација меѓу самите театарски куќи во рамките на Федерацијата, со оглед на тоа што кантоналните атари изгледа им станаа доволни на многумина. Веќе не постојат трите локални театарски фестивали што постоеја пред војната (Јајце, Брчко и Бугојно). Во некои градови, како што е на пример Бихаќ, се раѓаат определени иницијативи за да се направат театарски смотри, меѓутоа нивните концепции ни оддалеку не

можат да го задоволат професионалното ниво и интересот. Поради тоа, ниту најупорниот хроничар или театарски критичар не е во состојба да ги собере сите релевантни информации за тоа што се случува во 12 (драмски, детски и куклени) професионални театарски куќи во целата БиХ. Еден од новоформираните театри е и Сараевскиот воен театар (Сарајевски ратни театар – САРТР), кој работи без артистички ансамбл, чија ориентација е современиот странски и домашен текст интерпретиран на рецентен и модерен начин. За претставите главно се пишува на локално ниво. Со самото тоа што во БиХ не постои ниту театарско списание (неодамна *Центарот за драмско воспитание,* со седиште во Мостар, почна да го издава списанието за драма и за драмско воспитание ТМАЧААРТ), како и поради многу малиот број објавени преводи или книги од домашни автори од областа на драматургијата, театрологијата и критиката (во тоа е најупорен Воислав Вујановиќ), нема доволно простор младите луѓе кои првенствено се школуваат на *Одсекот за драматургија* на Академијата за сценски уметности во Сараево, да си ги пробаат силите и на ова поле.

Меѓутоа, во Босна и Херцеговина токму во овој повоен период дојде до своевидна експанзија во драмското и во театарското образование (покрај сараевската, формирани се драмски академии во Тузла и во Бања Лука), како и во она што го нарекуваме интернационални фестивали или културни манифестации (обновени се сараевскиот МЕС, Деновите на театарот на младите во организација на Мостарскиот театар на младите, потоа Сараевската зима со значаен театарски сегмент, а формирани се и нови фестивали како што е ТЕАТАРФЕСТ – алтернативен театар, авторски проекти, мали и експериментални сцени, што се одржува при крајот на септември и др.). Кога е во прашање алтернативната сцена во БиХ, сликата не е многу поинаква од професионалните театри, иако во последно време се презентираат нови проекти креирани од страна на група уметници од помладата генерација. Според нашите сознанија, во Република Српска постојат низа локални и меѓународни театарски фестивали, за чие ниво не можеме да зборуваме детално, зашто немаме компетентен увид.

Кога е во прашање драмската книжевност, постои определен континуитет (најупорни се Радован Марушиќ, Златко Топчиќ, Сафет Плакало и др.), но се раѓа и една сосем нова генерација драматичари и драматурзи школувани на споменатиот *Одсек за драматургија* на сараевската Академија за сценски уметности. Оваа генерација во моментот ја предводи Алмир Имширевиќ, чии две драми („Кога ова би било претстава“ и „Балканскиот ѓавол срам“) за малку повеќе од една година се изведени во сараевскиот Театар на млади (обете во режија на Алеш Курт).

Нашево не многу оптимистичко театарско писмо од Сараево, како што може да се заклучи, на самиот почеток од новата сезона, пред сè, не може да ја занемари изминатата театарска сезона, особено не нејзиниот крај. Значи, изминатата сезона беше во знакот на претставата **Каролина Нојбер** (текст Небојша Ромчевиќ, режија Роберт Рапоња), во продукција на Сараевскиот воен театар САРТР и на Камерниот театар '55 од Сараево. Овој проект обедини десетина артисти и други театарски уметници кои со своите уметнички хабитуси во моментов можат да покажат најмногу во овдешниот театар, посебно во Сараево како центар на театарските настани во БиХ (тоа се Селма Алиспахиќ, Драган Јовичиќ, Татјана Шоиќ, Жан Маролт, Гордана Бобан, Зоран Бечиќ, Раде Чоловиќ, потоа како гостин Боро Степановиќ и двајцата студенти на сараевската АСУ – Сеад Пандур и Ален Муратовиќ, како и Вања Поповиќ како костимограф, Кемал Хрустановиќ како сценограф, Рада Нуиќ како композитор и Дубравка Зрнчиќ-Куленовиќ како драматург). Ромчевиќ (помлад автор од СР Југославија) како писател мудро се позанимавал со вечно опонирачката драмска тема: дигнитетот на опстанокот на уметникот противставен на општествените манипулации и на лошиот вкус на публиката. Ова беше прекрасна основа за доследната, промислена и одмерена режија на Роберт Рапоња (гостин од Хрватска), како и за брилјантната игра на целиот ансамбл. Како ретко кога, присуствувавме на несекојдневен театарски чин во кој доминира занаетската умешност, прецизноста и инспиративната сценска игра.

Секако, од минатата сезона не треба да заобиколиме уште неколку проекти кои сепак покажаа дека театарската уметност има шанси да ја преживее сегашнава, да се надеваме, сепак попатна криза. Првенствено мислиме на претставата **Shopping & Fucking,** работена според текстот на младиот англиски писател Марк Равенхил, во режија на Тања Милетиќ-Оручевиќ, во продукција на Фестивалот МЕСС и на Меѓународниот фестивал „Сараевска зима“. Како тема (хомосексуализам, девијантност и загубеност на младата генерација како „продукт“ на современиот технолошки и дехуманизиран развој на западниот свет), оваа претстава провоцира и тера на размислување. Освен тоа, во овдешниот стандардизиран театарски простор претставата внесе остра ра-

злика и извесна свежина во актерските интерпретации (Давор Јањиќ, Марио Дрмаќ, Сацида Шетиќ, Александар Сексан и Мирвад Куриќ), па покажа дека добри проекти можат да настанат и надвор од официјалните институции.

На извесен начин треба да се споменат уште некои претстави што дадоа доволен материјал за да се потврди тезата за разновидната театарска продукција на овие простори. Тоа се **Орландо Фуриозо** на Е. Сангвинети, според Л. Ариосто, режија Алеш Курт, како и неговата режија на новиот драмски текст на Алмир Имширевиќ **Балканскиот ѓавол срам** во сараевскиот Театар на млади, потоа **Ифигенија на Таврида** од Ј. В. Гете, режија Роберт Рапоња, продукција на Народниот театар Тузла, како и **Спасени за влакно** од Тортон Вилдер, режија Дино Мустафиќ, продукција на сараевскиот Театар на младите, и една малку постара претстава – **Процес** од Франц Кафка, во режија на дипломецот од АСУ Елмир Јукиќ, продукција на Народниот театар Сараево, која од неразбирливи причини за нас веќе е симната од репертоарот.

Поголемиот дел од летото и самиот почеток на годинашнава сезона во Сараево минаа во знакот на една праматарска манифестација „Лето во Камерниот театар '55" во чии рамки беа изведени две престави – **Плажата хотел** (текст Златко Топчиќ) и неодамна **Чехов му рече збогум на Толстој** (текст Миро Гавран), обете во режија на Градимир Гоер. Втората претстава, покрај веќе популарниот текст на М. Гавран, е интересна според тоа што во нашиот театар ја врати непретенциозната комика и префинетата партнерска артистичка игра на „старата школа" (Каќа Дориќ и Зоран Бечиќ) и претстави двајца перспективни млади артисти (Ријад Љутовиќ и Ана Виленица).

Во атмосфера на општ метеж и финансиска неизвесност, другите професионални сараевски театри во моментов ги подготвуваат следниве проекти: во САРТР се работи **Љубов** на Ј. Ширгало (режија Зоран Бечиќ), а во Народниот театар Лесингов **Натан Мудриот** (режија Озрен Прохиќ, гостин од Хрватска). Меѓутоа, со оглед на тоа што се искомпликуваа работите околу најавениот проект во Народниот театар Сараево, прашање е дали тој наскоро ќе биде премиерно изведен.

Ако до нас пристигнаа точни и целосни информации, во другите театри во Федерацијата Бих најавени се следниве проекти: во Босанскиот народен театар **Понорница** на Скендер Куленовиќ, режија Слободан Стојановиќ и **Буибулка и Додечек** на Казимјеж Брандис, драматизација Радован Марушиќ, режија Тања Милетиќ-Оручевиќ; во Народниот театар во источен Мостар се работи обновата на **Не е човек кој не умира** од Велимир Стојановиќ, во режија на З. Бечиќ. Не успеавме да добиеме информации за Народниот театар од западен Мостар, а во Народниот театар во Тузла не се подготвува ниеден проект. Овој театар моментално доживува голема криза, зашто сè уште не е официјално решен неговиот статус и начинот на финансирање. Се надеваме дека овие проекти сепак ќе ја видат светлината на денот. Имено, не е невообичаена практика во БиХ театарот плановите и желбите на почетокот од сезоната да се претворат во нешто сосем друго во текот или на крајот од сезоната.

Што се однесува до другиот ентитет (Република Српска), за жал, не успеавме да ги добиеме ниту елментарните информации што се подготвува за новата сезона во двата тамошни театри (Народниот театар и Детскиот театар).

На крајот, потребно е да се напомне дека во тек се завршните подготовки за одржувањето на годинашниов МЕС (Интернационален театарски фестивал), чија програма сè уште не е прецизирана и јавно објавена, иако тој се одржува во втората половина на октомври.

(Превод: *Зоравко Ќорвезироски)*

Василка Бумбарова
(специјално за „Театарски гласник“)

Театарот и злото

Од 17 до 26 септември Белград по 34. пат беше домаќин на една од најголемите и најпочитувани пројави на европскиот театар – Белградскиот меѓународен театарски фестивал, или накусо БИТЕФ. За секој засведочен љубител на театарот, оваа абревијатура неминовно се персонифицира со името на Јован Ќирилов, еден од неговите легендарни основачи и верен уметнички раководител. Без ова име, картата на театарска Европа ќе беше многу потесна. Благодарение на него, Белград можеби е единственото место каде што нема мешање на жанровите – театарот си е театар, а политиката – политика. Ете зошто ниту војната и изолацијата, ниту санкциите и распаѓањето на Југославија, ниту НАТО-вите бомбардирања не успеаја да ја нарушат редовноста на Фестивалот. Во текот на седумдесеттите години БИТЕФ беше пространството каде што се среќаваа естетските барања на љубителите на театарот од Источниот и од Западниот блок. Ако го погледнете „Списокот на Ќирилов“, ќе откриете дека името на Питер Брук е до она на Анатолиј Ефрос, дека во еден ред со имињата на Ингмар Бергман и Џорџо Стрелер се напишани и имињата на Јежи Гротовски, Георгиј Товстогонов и Јуриј Љубимов.

Во пролетта годинава Белградскиот меѓународен театарски фестивал (БИТЕФ) ја доби престижната европска награда „Европа на театарот“ за создавањето на новата театарска реалност, награда што до годинава ја имаат добиено само неколцина светски познати и признат режисери. БИТЕФ е првиот театарски фестивал удостоен со ова признание.

БИТКАТА МЕЃУ ГЕРМАНСКОТО ТЕЛО И РУСКАТА ДУША

И годинава БИТЕФ остана верен на традицијата да ги претстави модерните имиња на европскиот театар – Саша Валц, Томас Остермаер, Кама Гинкас, Режис Обадија, Жоел Бувие, Милан Сладек, Андреј Жолдак, Вејн Макгрегор, Вито Тауфер. Во текот на единаесетте дена – видовме шеснаесет спектакли. Според жанрот, тие варираа од традиционалниот турски театар на сенки, преку психолошката интерпретација на класичните текстови, до пантомимата и модерната игра.

Фестивалот беше отворен со спектаклот „Тела“, поставен од младата германска кореографка Саша Валц на Берлинскиот театар Шаубине. Познатиот германски театар, каде што работеше Петер Штајн, од почетокот на годинава е под раководството на Валц и Остермаер – две од театарските галеничиња на театарот во обединета Германија. „Тела“ е прво појавување на младата кореографка во оваа категорија по назначувањето за уметнички раководител на Шаубине и досега е претставена во: Берлин, Париз, Единбург, Амстердам и Токио. Во средината на празната сцена е спуштен вертикален црн ѕид. Тоа е целиот декор за спектаклот. Ѕидот е единствената потпора, скривница и засолниште за телото во неговата бесконечна борба со душата. Во една од највпечатливите сцени на спектаклот, купчиња голи тела бавно се искачуваат по вертикалниот ѕид, заминувајќи во непостоењето, слободни, но беспомошни. Во друга сцена, две актерки како на лицитација лепат цени на разни органи од сопствените тела, прогласувајќи го за продаден секој дел од своето тело. Меѓународното жири на овој спектакл му ја додели Гран-при наградата „Мира Траиловиќ“.

За разлика од Саша Валц, Томас Остермаер во својот спектакл „Disco Pigs“, според пиесата на младиот ирски драматург Една Волш, не решава никакви егзистенцијални проблеми, едноставно тој ја фиксира енергијата на денешнинава, со насилството, гнасењето и неподносливоста што нè опкружуваат. Двајцата вљубени се седумнаесетгодишни млади и не наоѓајќи ништо околу себе во ритамот на техно-забавата, во текот на речиси два часа, просто, вулгарно го опишуваат светот што нè опкружува. Со својата брилјантна изведба, Бибијана Беглу и Марк Хоземан станаа едни од љубимците на младата белградска публика.

Андреј Жолдак е ново и доволно скандалозно име на театарската мапа на Источна Европа. Неспорно талентиран Украинец, ученик на Анатолиј Василев, кој за свои учители ги смета Параџанов и Некрошјус, во своите спектакли доволно остро се однесува спрема текстот. Некој од присутните театарски критичари го нарече разочаран деструктивец. Во програмата на БИТЕФ, Жолдак беше претставен со два свои спектакли – „Идиот" според Достоевски и „Три сестри" според Чехов – и тоа природно, самото по себе, е успех. Голем дел од руската театарска критика го смета за русофоб, можеби затоа што, условно кажано, лошите зборуваат на руски, а добрите на украински, зашто дејството е пренесено некаде во годините на Втората светска војна, некаде на север, во сталински логор. Овој спектакл ја освојува публиката со својата средина, со иронијата спрема кичот во советскиот начин на живеење, кој понекогаш се граничи со вулгарноста, но сето тоа е направено од раката на талентот. Со интерес ќе ги следам наредните чекори на Жолдак, зашто сум убедена дека тој е еден од идните мајстори на европската театарска сцена. Андреј Жолдак ја доби **Наградата за режија** на весникот „Политика".

Специјалното признание замина за Москва со спектаклот на Кама Гинкас „К. И. од 'Злосторството'". Една од блескавите претстави на крајот од дваесеттиот век. Или, како што успешно забележува еден од членовите на жирито, „како резултат од битката меѓу германското тело и руската душа, победи – дружбата".

ТЕАТАРСКИОТ ГЛАС НА НАЦИЈАТА

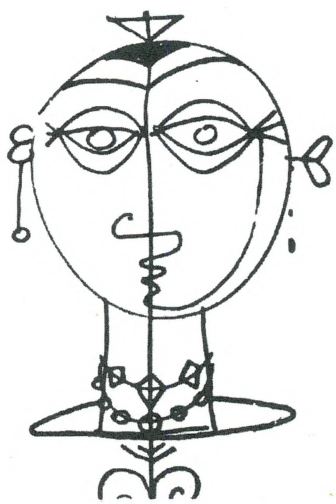
Едно од големите достигнувања на БИТЕФ е неверојатната белградска публика. За триесет и четирите години, Фестивалот ја роди, ја одгледа и ја воспита својата публика. Во деновите кога Југославија гласаше за својата иднина, кога политичкиот театар по улиците беше посилен од оној во „Ателје 212", во „Народно позориште", во БИТЕФ театарот и на другите сцени – течеше театарскиот глас на нацијата.

На 24 септември, на денот на изборите, на сцената на „Народно позориште", кое се наоѓа на Плоштадот на Републиката, паралелно со спектаклот „Три сестри" на украинскиот театар „Иван Франко", на една огромна естрада Милошевиќ истовремено предвреме ја славеше победата. Подзастарени исполнители на турбо-фолк го исполнуваа плоштадот, а наспроти нив стотина млади ги исвиркуваа. Тоа беше последниот пир на Слобо. Само по три дни, на истиот тој плоштад, речиси половина милион граѓани на Белград со свечки в рака скандираа: „Готов је" и „Пук'о је", и пееја „Слободане, Слободане ослободи ја Србија и застрелај се!", а Горан Бреговиќ ги распламтуваше со своите омилени мелодии од „Андерграунд". Истата таа вечер, за време на пресконференцијата на украинскиот режисер, некаков шум сличен на навлегување на тенкови ги растревожи театарците. Настапи мачен молк, но само по неколку секунди некому му текна дека едноставно минува трамвај. Тоа е тоа „Театарот и Злото"! Именно, тоа беше темата на годинашниов БИТЕФ.

Драматургијата во програмата, пак, можеше да ѝ соперничи на некоја совршено конструирана пиеса. Не случајно на денот на изборите се играа „Трите сестри" на Жолдак, а не беше случајно и тоа што Фестивалот заврши со спектаклот „Пад" – пиеса на младиот српски драматург Билјана Сребљаковиќ, чии пиеси се играат во многу европски земји. Тема на пиесата „Пад" е фашизмот во неговите различни модификации. Асоцијациите на гледачите галопираат од Леди Магбет, преку Ева Браун, семејството Чаушеску и неизбежно допираат до семејството Милошевиќ. А додека седев на 26 септември во комфорната сала на БИТЕФ-театарот и ја следев играта на актерската екипа предводена од неверојатната Мирјана Карановиќ, попозната од филмовите на Кустурица, го чувствував присуството на гледачи кои на увото ги имаа притиснато своите мобилни телефони за да ги следат новините што се случуваа надвор.

А потоа знаете што стана... ■

(Превод: ***Здравко Ќорвезироски)***



Фабјен Паско

Театар на соби

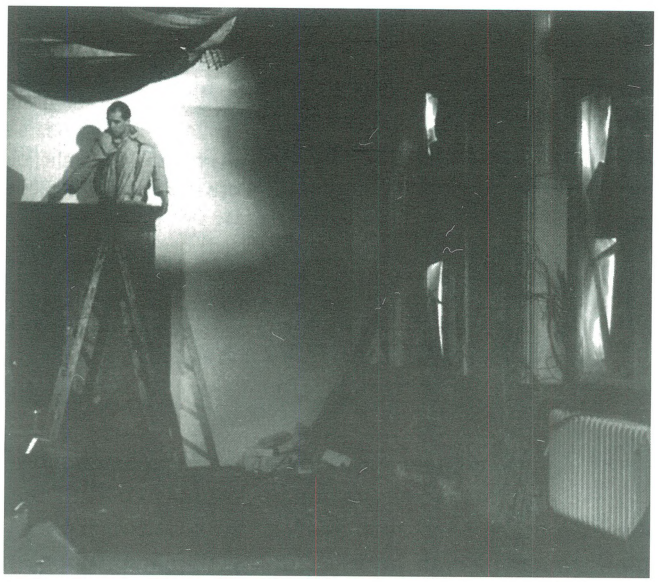
Источна Европа отседнува во имагинарен хотел

Во хотелот се сместија осуммина режисери, автори на инсталации и кореографи од Истокот со своите дваесет и четворица актери и танчари од девет националности! Тие го окупираа овој хотел, нејасен и мрачен, ни малку отмен, ниту гостоприемлив и покрај своето помпезно име: „Хотел Европа“... Низ него нè водат, нè шетаат низ мрачни соби и по расклатени скали, француски актери, кои за оваа пригода се претвориле во меѓународни лакеи. Осум попатни станици ја одбележуваат оваа необична обиколка на која се оди во групи од по четириесетина гледачи; секоја од нив тргнува со својот водач од различно место...

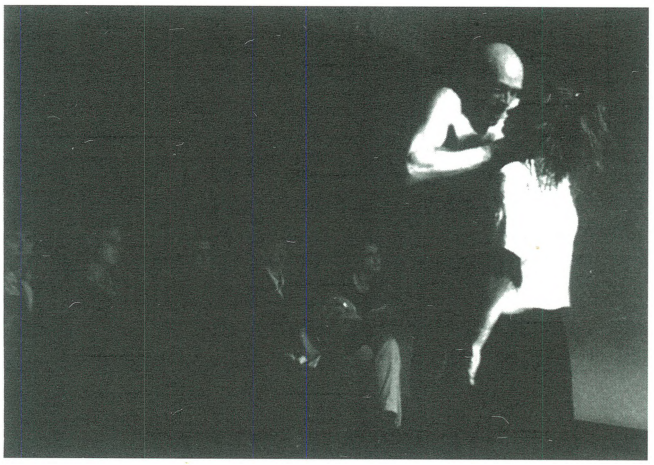
Пред да се најдат сите заедно исправени пред мафијашки сцени за телевизиски серии, иронично забележани од Бугаринот Недјалко Делчев (34 години), некои ја почнале својата одисеја со убиство во манир на Достоевски, потпишано од гостинот од Македонија Дритро Касапи (24 години); други пак, со кичерското дуо мајка-син, во стилот на сапунска опера, замислена од Летонецот Виестурс Каирис (29 години); со тивкиот кошмар на Полјакот Пјотр Циеплак (34 години); со ужасната прва брачна ноќ на која, како воајери, нè кани Русинот Иван Поповски (30 години); или со перверзниот танц на љубов – танц на смрт подготвен на еден непријатен кревет

во улога на воајери, гледачите присуствуваат на ужасната прва брачна ноќ во режија на иван поповски

од Литванецот Оскарас Корсунавас. Освен ако не се загубиле покрај словенечкиот кореограф Матјаж Фариц или крај загадочните инсталации на југословенските уметници од групата ШКАРТ. Подеднаков број мигови на театар набиени со насилство: „Доаѓам од земја каде што луѓето се во постојан судир, каде што простувањето не е 'хуманитарно клише', како што овде милуваат да кажат вашите постмодернистички циници", пламнува Дритро Касапи; „Наспроти изгладнетоста на бугарските деца, што се забележува на секој агол од улицата, зошто и понатаму да се негува театарот?", се прашува од своја страна Недјалко Делчев.



Чудесна е замислата да се соочат во некој имагинарен хотел, место на сите минувања и на сите сеништа, овие актери кои комуницираат меѓу себе само на еден приближен англиски (или руски)... Единствената вистинска допирна точка е: припадноста на еден европски „Исток" што малку го познаваме, без оглед дали сето ова се случува по уривањето на Берлинскиот ѕид или пред уривањето на Ѕидот... Тој Исток што станал легенда и кошмар со појавата на комунизмот; Истокот кој плаши и вознемирува, иако од него можеме толку многу да научиме, бидејќи бил и една од првите лаборатории на современиот театар. Токму желбата да се борат против предрасудите и да претстават неколкумина инвентивни млади уметници од тој загадочен дел на Европа, ги натера Швеѓанецот Крис Торч, продуцент заинтересиран за културната размена Исток-Запад, и македонскиот драматург Горан Стефановски, уште во 1998 година да се зафатат со овој амбициозен проект: „Хотел Европа". Најнапред Торч стапил во контакт со творците што ги запознал во текот на своите патувања. Им поставил многу строги услови: во рамките



седум соби, седум сајнета: лево, на полјакот јојтр циеплак; горе на литванецот оскар карсуновас

на колективниот настап, каков што треба да биде Хотелот Европа, нивното поединечно претставување не смее да трае подолго од петнаесет минути... Повеќето прифатиле. Потоа, со Горан Стефановски драматуршки го замсилуваат делото, создавајќи десетина сцени. Стефановски сам ги дотерува и им ги праќа на режисерите кои имаат полна слобода во нивната постановка. „Понекогаш остануваат одвај два до три збора од мојот текст", со ирониј ќе забележи авторот. „Но, јас ги сакам предизвиците. Идејата за хотел е возбудлива, бидејќи води сметка за различноста на денешна Европа и нè принудува да ја собереме на едно место, да ја замислиме. Низ моите сценарија не сакав да потсетам на она што Истокот го остава зад себе, како што во хотелот се оставаат стари весници, стари проблеми. Денес што се остава овде, што се отфрла? Моралноста, општествената поврзаност, правдата, извесен идентитет... Тоа чувство на празнина истовремено е трагично и комично, како и самата претстава. Но, празнината е составен дел од нашата историја. Од каде доаѓам јас како Македонец? Турците ја освоиле мојата земја во 14 век и поради нив ги пропуштивме ренесансата, класицизмот, просветителството... Турците немаа ни театар; и ако по нивното заминување на почетокот од дваесеттиот век, јас конечно се обидувам да ги заборавам, на кого треба да се присетам: на Византијците? Овој проблем на отсуство на континуитет во културата е присутен во голем број земји, како на пример: Албанија, Бугарија, Србија... Но, јас овде би сакал да се фатам во костец и со неколку клишеа за нашиот „комунистички блок", за кој се вели дека е тажен, без фантазија, без боја, надгледуван од полицијата, разјадуван од страв... Не заборавајте дека Америка сè уште се гордееше со Каламити Џејн и со вестерните, кога нашите уметници се викаа Чехов, Нижински, Кандински, Малевич, Булгаков...

ХОТЕЛ ЕВРОПА

Се наоѓате во хотел кој пречекува бежанци, бегалци, занесеници, бунтовници. Персоналот на хотелот ќе ве води низ ходниците на Хотелот Европа и во секоја од собите ќе ви открие едно сведоштво за она што било, она што е и она што се раѓа од длабоките промени што се случиле во сите земји од Источна Европа во текот на последниве десетина години.

Околу оригиналната идеја на Горан Стефановски, кој го напиша сценариото за претставата, 24 актерии танчари од девет националности, под раководство на осуммина режисери и кореографи од Балтикот до Балканот, се препуштаат на својата креативност.

ХОТЕЛСКИ АНГЕЛИ (Полска)

Една млада жема која скршнала од вистинскиот пат се сместува во една соба што веќе ја избрал еден ангел за свое живеалиште. Можеби нејзиниот ангел чувар? Започнува мистериозен и поетски дијалог помеѓу овие два лика, кои меѓусебно си помагаат да ги надминат своите страхувања, пред да заминат кон заедничка иднина.

ГРАНД ХОТЕЛ КАЗИНО ЕВРОПА (Бугарија)

Се наоѓате во хотелската сала за банкети, каде што принцот Игор приредува прием за инвеститорите кои сакаат да земат учество во создавањето на неговото ново претпријатие. Тој е опкружен со својата лична гарда: неговиот телохранител Крт, кој ја надгледува салата, Мама, која му е советничка и која ве пречекува како да сте специјален гостин на принцот Игор, и Ивана, пријателка на принцот Игор.

ЕВРОПЕРЕТА (Летонија)

Едно вревливо семејство летонски емигранти се сместило во хотелот. Мажот пие, а потоа се бори за честа на својата татковина. Жената го поднесува развратниот живот на својот сопруг, како и сеприсутноста на свекрва си.

СОБНА УСЛУГА (Македонија)

Еден професор чувствува дека животот му е во опасност. Го посетува собарка, која всушност му е пријателка од детството што со години бара можност за одмазда поради убиството на својот брат. Филозофска лекција за тешкотиите во обидите за смирување на братоубиствените војни.

ЉУБОВ ЗА ЕДНА НОЌ (Литванија)

Една необична проститутка пречекува млад клиент. Тој доаѓа да ја види секоја втора недела. Таа го уверува дека е Супермен, херој на својот народ. Чудесен балет меѓу народот и заспаната нација.

СВАДБЕНО ПАТУВАЊЕ (Русија)

Двајца млади руски сопружници, водени од желбата првата брачна ноќ да ја минат во Западна Европа, авто-стоп доаѓаат во хотелот. Традиционалниот ритуал на оваа ноќ е нарушен поради елементите на една нова цивилизација, како и со натприродната визија на родителите на младата девојка. Конфликтот што настанува меѓу сопружниците ги отсликува нивните очекувања и нивните разочарувања.

10 СТЕПЕНИ ПОД 0 (НЕ ВОЗНЕМИРУВАЈ) (Словенија)

Една необична жена по име Кирка, во својата пештера го намамила човекот наречен Одисеј. Веќе неколку недели тие не излегле од собата, и покрај желбата на Одисеј да избега. Кореографија со употреба на светлосни ефекти.

ПЛАСТИЧНИ ИНСТАЛАЦИИ (Југославија)

Превод од француски: ***Владо Ефтимов***

Лилјана Мазова

„Неван“ како историја на човештвото

Токму така ја доживеа претставата „Неван“ – Или срцето на светот, на актерката Весна Димитровска во продукција на Народниот театар од Велес, еден од водечките режисери на Мароко – Афифи Муамед, по нејзината изведба на Интернационалниот фестивал на театарот во Казабланка, на кој во изданието за 2000 година, меѓу учесници од 28 земји од европскиот, американскиот, азискиот и африканскиот континент беше, за првпат, и театар од Македонија

Интернационалниот фестивал на театри и театарски групи при универзитетите што дваесетта година по ред се одржува во Казабланка, во Мароко, годинава започна на први а заврши на 12 септември со учесници од 28 земји од Европа, Америка, Азија и Африка. Под покровителство на Неговото Височество кралот на Мароко - Мохамед 6, во фестивалското издание за 2000 година, за првпат учествуваше и театар од Македонија – Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ од Велес, со монокореодрамата „Неван“, во изведба на актерката Весна Димитровска, работена според истоименит текст на Александар Илиев, кој е и режисер на проектот, инаку гостин од Бугарија.

Фестивалот се одржуваше во две категории – претстави во продукција на професионални театарски ансамбли и претстави на универзитетски групи.

На сцените на седум различни културни центри во Казабланка, уметниците од светот во 46 термини ја создадоа фестивалската меморија за 2000 година, во која се запишани 15 проекти на професионални театари и 31 проект на универзитетски групи. Сите во рамките на идејата да се прикажуваат и покажуваат во фестивалско милје нови креации, односно што е и каков е интересот во разните земји за театарската уметност, и пошироко – барањето на нови креации или креативни средства кои денес се интерес на оние чија сегашна или идна професија е театарот. На последната фестивалска вечер – на 12 септември, петчлено меѓународно жири додели награди само во категоријата на универзитетски проекти, како одраз на идејата дека Фестивалот го следи професионалниот театар, а го стимулира театарот кој се создава во универзитетски услови. Всушност, ваквата фестивалска концепција се спроведува од годинава. До минатата имало награди и во двете категории, бил исклучиво посветен на театарот, а од годинава е вметната и категоријата литература и – како што стои во неговите пропозиции – севкупна култура, но онаа која се однесува и применува во театарскиот проект.

Хамид Акнуз – социолог, културолог и повеќегодишен член на Уметничкиот совет на Фестивалот – сосем накусо ја формулира својата, како што ми рече, фасцинација од Фестивалот: Ова е прекрасна средба на театарски и други уметници од светот. Учесниците во текот на сите фестивалски денови се заедно, се дружат, учат едни од други, заедно со секогаш заинтересираната публика од Казабланка за театарот ги гледаат претставите, договараат нови средби – на други фестивалски сцени во светот – во земјите од кои се дојдени. Или, тука, на едно место е собрана голема уметничка/театарска енергија. Јас сум Африканец, но како и многумина, повеќе го сакам европскиот театар.

Учесниците/гости на 12. интернационален фестивал на професионални театри и универзитетски групи, вкупно 350 од европскиот, американскиот, азискиот и африканскиот континент, меѓу претставите, кои по локално време се прикажуваа од 16.00 и од 21.00 часот, во претпладневни и вечерни термини, посетуваа ворк шопови за телесна експресија, за интерпретација, за пеење, глас или танц.

مقدونيا
macedonia
MACEDOINE

Pays : Macedonie
Troupe : le Théâtre National de VELES
Titre : NEVAN, le coeur du monde.
Mise en scène : Alexander ILEV

البلد : مقدونيا
الفرقة : المسرح الوطني بـ «فيلس»
العنوان : نيڤان، قلب العالم
الإخراج : أليكسندر إليف

Illustration :
This play is about the relationship between the actress and the audience gathered to create a spiritual and material world full of old myths.

Résumé:
Une liaison entre l'actrice et le public. Tous ensemble participe à la création d'un univers, tant physique que spirituel, peuplé des plus anciens mythes du monde. La naissance, la maturité, la vieillesse et la mort de la femme-de la mère de tout le monde est le mythe visible. Seul le coeur est invisible.

إضاءة :
يتمحور هذا العمل حول الترابط بين الممثلة و الجمهور اللذين يساهمان في خلق مادي أو روحي، فهو يظل آهلا بأقدم أساطير الدنيا.
الولادة، والنضج، والشيخوخة ثم الموت إنها الأسطورة الظاهرة بيد أن القلب وحده غير ظاهر.

Токму на таа релација во Казабланка, во рамките на 12 интернационален фестивал на театарот, се следеа и претставите од страна на учесниците, на гостите и на публиката. Интересно е што овој Фестивал докрај ја спроведува концепцијата: сите учесници и гости да се присутни во текот на сите фестивалски денови. За ваквата идеја, Фестивалот ги обезбедува и сите трошоци. И сè е во идејата да се сопостават едни наспроти други концептите, интересите, провокациите, достигнувањата, духовните, телесните или литерарните достигнувања на фестивалските учесници од светот. Или, европскиот и американскиот, наспроти африканскиот и азискиот. Првите, без разлика дали доаѓаа од Франција, Португалија, Германија, Англија, Ирска, Словенија, Македонија, Литванија ... или пак од САД или Канада, генерално беа концентрирани на театарот кој е создаден врз идејата за новиот свет или човекот на крајот од минатиот век и на прагот на новиот милениум, изразен низ зборот, телото, музиката, сценографското или костимографското решение – и над сè во професионалниот театарски ангажман. За Европејците, или поаѓајќи од сопствениот интерес – да се види под небото на Африка театарот што се создава во Африка, трупи, групи или професионални театри од Казабланка, од Маракеш, од Рабат, или од Тунис, Алжир, Гвинеја или Сенегал, ги прикажуваа своите проекти кои, генерално, се сместуваат во две категории. Оние, кои се потпираат на зборот и на моќта на актерот со малку сценски средства да се држи вниманието на публиката со драмската приказна, и оние кои со звукот на африканскиот инструмент, со магијата на ноќното небо ја раскажуваат наједноставната и највистинита приказна од животот на Африканецот – низ движењето на телото во ритамот на мистиката на звукот од инструментот или песната – што исклучиво се изведува во живо, низ чудесно лесниот чекор, во ритамот на тапанот, дефото или друг африкански инструмент – ја прикажуваат Африка низ нејзината радост или тага.

Во таквиот фестивалски амбиент, во градот распослан долж Атлантскиот Океан, или во градот кој светот го има во својата меморија по филмот „Казабланка“ со актерите на светското глумиште Хемфри Богарт и Ингрид Бергман, престојуваше и првиот фестивалски гостин од Македонија – групата театрски работници од Народниот театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ од Велес: актерката Весна Димитровска, директорот на Театарот Јордан Витанов, актерот – преведувач на текстот Младен Крстевски, Васил Зафирчев, актер-студент, Лазе Теов, тон-мајстор, и Дејан Трипуновски, светло мајстор. Сите околу проектот/монокореодрамата „Неван“ – Или срцето на светот, што, по препорака, на фестивалската програма, ја селектира Абдулах Шакири, уметнички директор на Фестивалот.

Претставата „Неван“ имаше свој термин на 8 септември, во Театарот „Сиди Бејот“ кој има свој простор и своја сцена во истоимениот културен центар, во најстрогиот центар на Казабланка. Изведбата се поклопи со одбележувањето на Денот на државноста на Македонија, што додатно беше одбележана со државното знаме на Македонија на влезот на Театарот и со обемниот рекламен материјал за Македонија што го обезбеди Министерството за култура на РМ. Оние што љубопитно ги гледаа тие каталози – пред сè Африканци, по претставата освен честитките за изведбата на актерката Димитровска, со возбуда говореа за пејзажите, природата, езерата, црквите или снегот на фотографиите од Македонија. „Неван“ – Или срцето на светот, актерката Весна Димитровска го одигра во речиси совршените техничко/театарски услови на „Сиди Бејот“. Во корист на претставата и на публиката, затоа што таа својот „Неван“ во Велес го игра на сцената под еден сценски шатор под кој е и публиката, „Неван“ во Казабланка се играше на сцена, а публиката беше во гледалиштето, но со сета комуникација што претставата и актерката ја имаат во идејата на режисерот Александар Илиев – во текот на прикажувањето тие и да комуницираат: без разлика дали неколкумина гледачи ќе се качат на сцената или пак актерката „ќе ги вовлече“ во претставата со директна комуникација од сцената со оние од партерот. Идејата текстот да биде во втор план а движењето на телото низ физичката и спиритуална поставеност во старите митови за „срцето на светот“, ја формира сликата за создавањето на светот и воопшто универзумот во чие средиште е човекот/актер. Со вонредна психо-физичка подготвеност Димитровска, која впрочем го изучува и проучува како свој одделен интерес токму овој вид театар, ја вовлече разнородната публика во својот проект и

групата од македонија од народниот театар во велес пред влезот во театарот „сиди бејот“

случувањето на сцената да го доживее целосно низ идејата дека универзумот и човекот во него непречено комуницираат токму низ легендите за настанувањето на светот и еволуцијата на човекот што во раѓањето и создавањето е насекаде исто и насекаде исто се разбира. Токму затоа и немаше речиси никаква јазична бариера. Човекот, или во театарот – актерот, во универзумот на ист начин го бара срцето на светот. И токму играта на Весна Димитровска, лоцирана во симболите на спиритуалниот и материјалниот свет во кој митовите се исти, а имаат само различни имиња или се случуваат на разни локации, ѝ овозможи на публиката да комуницира со идејата на претставата на јасен и разбирлив јазик, и точно така да ја доживее таа прва своја средба со театар од Македонија, или како што Мароканците ја изговараат „Мкдонија". За време на претставата, а и по нејзиното завршување, публиката од Казабланка, си ги примени своите навики, кои и пред оваа и по неа – на другите претстави, можев да видам и пред и по неа. Публиката, доколку е „во претставата", ракоплеска по секоја сцена. Потоа, по одгледувањето, оние најзадоволните, со свој фотографски апарат бараат некој да им направи фотографија додека тие се на сцената, честитајќи му на актерот/актерите. Истото се случи и на изведбата на „Неван". Многумина ракоплескаа по завршената сцена, а можеби истите потоа и се фотографираа, пак на сцената, со Весна.

Оваа атмосфера кулминираше подоцна, откако публиката се разотиде, и еден „најупорен" остана не само да ѝ честита на Весна, туку и да поведе подолг разговор со гостите од Македонија. Почна токму вака: „Браво за Велес. Не го разбрав текстот, но ја доживеав претставата како комплетна историја на човештвото. Ова е тешка актерска претстава која се темели на телесната експресија и елементи на азискиот театар. Токму тоа го има и во традиционалниот театар во Мароко. Затоа и публиката со огромно внимание и со многу честитки ја доживеа изведбата на актерката Весна Димитровска (името ѝ го изговори многу чисто; м. з.). Драго ми е што Велешкиот театар на Фестивалот ја добри, според мене, најдобрата архитектонска театарска зграда во Казабланка..." Овие зборови беа повод да се дознае кој е човекот. Тој се претстави. Се вика Афифи Муамед, по професија е режисер, завршил театарска академија во Париз каде што и режирал повеќе претстави, сега режира и живее во Казабланка... Јасно беше дека станува збор за припадник на повозрасната генерација на режисери, особено кога потоа низ подолгиот разговор уште зборуваше за своето доживување на „Неван", за актерската игра на Димировска, за костимите на Благој Мицевски кои исто го воодушевиле со назнаките и леснотијата на актерката додека во нив го изведува тој спиритуален, митски и физички театар, како и сценографијата на Валентин Светозарев која е полна со назнаки и функции, а била донесена од Велес во Казабланка речиси во една патна торба во авион. Испровоциран од сценскиот настап, Афифи, за кој подоцна дознав дека е еден од водечките режисери на Мароко, почна да се распрашува за останатиот репертоар на Велешкиот театар. Директорот Јордан Витанов му подари четири касети со исто толку снимени претстави. Тогаш Афифи и кажа дел од својата режисерска кариера: пред повеќе од три децении во Лондон поставил две претстави во кои играл и познатиот сер Лоренс Оливие... Рече дека ќе ги одгледа внимателно касетите со снимените претстави, и потоа, ќе може да разговара со Ј. Витанов за поканата да работи претстави во Велешкиот театар... Дури спомена и текст кој сега го поставува. Се работи за праизведба на текст од современ драмски автор од Казабланка што го поставува на сцената на Националниот театар, а има наслов „Отело". Станувало збор за текст кој докажува дека Шекспир „Отело" го пишувал во Казабланка, дека токму во Казабланка во поново време се најдени оригинални делови на текстот на Шекспир, а дека новиот текст докажува, односно тематски се занимава со провокацијата зошто Шекспир „Отело" го пишувал токму во Казабланка.

Тука некаде е и крајот на оваа македонска театарска приказна што во Казабланка се случуваше во првата половина на септември 2000. Во градот за кој неговите жители велат дека светот го препознава по филмот „Казабланка" кој тие обично не го гледале, а особено млади луѓе од светот во Казабланка со години и децении наназад доаѓаат за да ја почувствуваат ноќната „магла" создадена од големото испарување на Океанот во која се простуваа засекогаш вљубените Хемфри Богарт и Ингрид Бегрман, а во Кафето на Рик црниот Сем, исто како некогаш во Париз на Илса ѝ ја свиреше и пееше незаборавната песна „Додека времето минува". Во тој град, кој е дел од светското филмско наследство, градот во кој престојувал на подолго време Шекспир, или Наполеон кој имал и своја крепост чии делови од цитаделата се дел од она што во Казабланка задолжително се гледа, во градот во кој во септември се собира дел од театарскиот свет, или во градот за кој пееше и некогашната ју звезда Бора Чорба – дека во Казабланка сите се странци, освен ... сега во тој град на светската меморија е впишан и театарот од Македонија. Засега со претставата „Неван" – Или срцето на светот, со актерката Весна Димитровска, а во продукција на Народниот театар од Велес. ■

Звонко Мишевски

Импресии од (полу)скротениот Запад

Она што ја предизвикуваше мојата возбуда последниве години, што се однесува до можноста да се види (ако може и да се почувствува) барем дел од она што се дефинира како театар надвор од овие наши балкански простори го кротев, не, го потхранував, со моето упорно и често „отворање“ на веб-страниците кои нудеа, најчесто штури, информации за театарските групи од целиот свет. „Зависниците“ слични на мене ќе ја сфатат мојата „потреба“. Импресиите се уште поголеми кога ќе го прочитате кастингот, режисерот или локацијата каде што се изведува некое од најавените, преку глобалната мрежа, театарски случувања. Уште повеќе, кога на листатата од изведувачите ќе се прочита некоја актерска ѕвезда, навистина филмска, не театарска, но тоа, по правило „носи“ голем плус. За проектот, секако, но и за подигнување на мојата адреналинска состојба.

Ова лето, за многу кратко време, го препрочитував Питер Брук. Во времето кога бев занесен од неговата „дефиниција“ за театарот објаснета со леснотија, едноставна, но длабоко филозофски поставена, ми се случи патување во САД. „Вооружен“ со моите „електронски“ информации уште во првите десетина дена од мојот тамошен престој успеав (секако со помош на моите пријатели) да гледам една претстава на вашингтонскиот „*The Shakespeare Theatre*“[1] (името на оваа театарска институција е идентично со името на уште неколку театрски дружини, не само од САД).

Бев еден од четириилјадната публика што таа топла јунска вечер го гледаше Шекспировиот „Венецијанскиот трговец“. Но, не во театар, туку во *Carter Barron* амфитеатарот, што е дел од големиот спортско-рекреативен комплекс *Rock Creek Park*. И тогаш и сега ми остана чувството за дисхармоничност. Никако не можам да го поврзам Шекспир со сè она што беше дел од тој забавувачки спектакл. Или можеби и во негово време луѓето се однесувале слично како што тоа го прават Американците, иако јас лично не верувам во тоа. Ако од дамнешни времиња луѓето одат в театар за да се „видат во огледало“, она во кое се гледаше повеќеилјадната публика во големиот, озвучен, осветлен како стадион или како за рок-концерт, неколку десетици години стар, амфитеатар, е симптоматично. Искривоколчено. Четириесетина актери опкружени со богата сценографија и облечени во уште пораскошни костими три часа ја забавуваа присутната публика чие внимание, рака на срце, не беше големо. За тоа придонесе и статичната режија, „буквално прочитаниот“ текст и монотонијата што произлегуваше од умешноста на актерите (озвучени со безжични микрофони), „предолгата“ поставка за публиката дојдена в театар со полни кошници храна... Публиката очигледно повеќе се забавуваше за времетраењето на наградната игра за неа пред почетокот на претставата или за време на паузата кога навали кон добро снабдените (безалкохолни) сендвичари. Громогласниот аплауз на крајот од претставата донесе олеснување, не само за мене. Илјадната публика, од која најголем дел доаѓањето в театар го почна со пикник уште во раните попладневни часови, веќе уморна си заминува дома...

Сигурно ова мое искуство не е репер за она што претставува театарот во САД. Далеку од тоа, особено затоа што летото и таму е „мртва сезона“. За тоа сведочеа и неколкуте затворени, за публика, вашингтонски театри. Меѓутоа, она што го видов таа вечер беше сосем спротивно од претставите што ги имам видено во амфитеатарот во Стоби, или некои летни, „туристички“ претстави во соседна Грција. Далеку од споредбено е што и да е од репертоарот на драмскиот дел од нашето „Охридско лето“, ако се повикуваме на „лежерноста“ на летниот период. Нешто слично сетив и по неколкуте претстави од т.н.

1 *The Shakespeare Theatre* е компанија што во 1986 година ја основал, за нашата театарска јавност непознатиот, Мајкл Кејн кој до денес е уметнички директор на театарот, истовремено и режисер на „Венецијанскиот трговец“. Оваа театарска група од угледното бизнис списание *The Economist* е квалификувана како еден од трите водечки во светот Шекспир-театри – нејзиниот годишен буџет се мери, со за нас несфатливите, 25 до 30 милиони долари, продукцијата е 6 до 8 премиери годишно, а во своите редови привлекува имиња од калибарот на Кели МегГилис и Дејвид Барнс. Оваа 2000 година за нив е јубилејна, бидејќи ова е десетто лето како што изведуваат претстави на отворено (обично една претстава од минатогодишниот репертоар се игра десетина пати по ред по завршувањето на сезоната). Репертоарот на театарот не е редуциран само на дела од Шекспир. Драмски текстови од Јуџин О' Нил, Бернард Шо и Тенеси Вилијамс се дел од репертоарот на овој театар.

„динер театар“ што во основа се состои од еден или неколкумина актери-забавувачи кои ги анимираат гостите за време на вечерата во некој луксузен ресторан. Сличната димензија ја носат со себе и богато подготвените каталози што ја најавуваат продукцијата на еден или повеќе театри, кога станува збор за американските мегалополиси (на пример „Водичот...“ за дел од театарската сезона во Чикаго изобилува и со информации од типот: вечера во пакет, слободен паркинг, попуст, мапа на квартот каде што се наоѓа посочениот театар и сл.). И секако мјузиклите (како идентификација за она што се дефинира како театар од другата страна на Атлантикот) процентуално се најзастапени.

Разликата изродена од културите, сегашни и поранешни, помеѓу европскиот и тамошниот (новосоздаден и многу малку граден врз корените на староседелци) театар е воочлива. Оттаму и мојата разочараност. Естетиката на американскиот театар, најчесто сведена во границите на забавата, блиска до шаблонот на поп-културата што подразбира масовно консумирање без „длабоки последици“ по конструкторите и консументите е сосем поинаква од она што го гледаме овде, на нашата театарска сцена. Секако, нашиот театар како дел од европскиот, од скомрахите до денес. Поинаква од сè она што нашите театарски дејци, работници, теоретичари (кога велам нашите мислам на оние од Европа) го оставиле како сведоштво, како смисла, како наука. Оттаму, длабоко му верувам на Питер Брук, кој во една пригода за современото „читање“ на Шекспир вели:

„Многу продукции имаат покажано дека тридимензионалноста, кинематографските односи на актерите со минимална шминка и мебел на празната сцена изгледаат бескрајно пореални, во чеховска смисла, од несредените множества слики од граѓанскиот сцена - кутија театар.

Тука го допираме и најголемото недоразбирање за Шекспир. Пред многу години се тврдеше дека морате „да го играте Шекспир како што е напишан“. Денес бесмисленоста на ова е повеќе или помалку позната: никој не знае каква сценска форма имал тој на ум. Сè што некој знае е дека тој пишувал низи од зборови кои во себе имаат можност да изродат форми кои постојано се обновувани. Не постои ограничување на замислената форма која е присутна во одличниот текст. Идиотскиот текст може да изроди само неколку форми, додека одличниот текст, одличното музичко дело, одличната оперска партитура се вистинско клопче на енергија. Како електрицитетот, како сите извори на енергија, енергијата сама нема форма, но таа има насока, сила.

Впрочем сите во театарот, како и во животот, се вртиме околу енергијата. Но ретко кога (уште поретко) и каде умееме со неа. Овде или на другата страна на земјата, сеедно.

Василка Бумбарова
(специјално за „Театарски гласник“)

Олимписки театар за народот

Во текот на 2001 година Москва ќе биде домаќин на Третата театарска олимпијада

„...Наоѓајќи се на крстопатот на илјадагодишнините, ние сè повеќе и повеќе го осознаваме навлегувањето на минатото во сегашноста и на сегашноста во иднината. Минатото ја носи својата слава и таа се предава во сегашноста, а наша задача е таа слава да ја пренесеме во иднината. Заедно со тоа ние ги помниме ужасите од минатото и тоа нè тера да чувствуваме страв пред иднината. И нашето движење кон иднината треба да го остваримe со таква елеганција и сила, со каква што древните творци ги создавале своите трагедии. Ние како порано ги чуваме гласовите на древниот хор. И светлината на предидните илјадалетија ги фрла нашите танцувачки сенки во новото илјадалетие...“ Овие зборови на познатиот грчки режисер Теодорус Терзополус, претседател на Олимпискиот театарски комитет, се дел од Манифестот на театарските олимпијци во предворјето на театарската олимпијада, што ќе се одржи во Москва во 2001 год.

Пред неколку години во Делфи (Грција), едно од најголемите имиња во светскиот театар како Јурий Љубимов, Жорж Лавадан, Роберт Вилсон, Тадаши Сузуки, Хајнер Милер, формираа меѓународен комитет за спроведување на театарска олимпијада. Вдахновени од мисијата на олимпиското движење и од идејата за средба на различните театарски култури, членовите на Комитетот се зафатија со благородната задача да воведат празник на сценската уметност во разни земји на светот, едноставно наречен театарска олимпијада.

Првата театарска олимпијада се одржа во Делфи во 1995 година. Таа беше посветена на темата „Античката драма во современиот свет“ и домаќин на Олимпијадата беше Терзопулус. Во летото на 1999 година во јапонското гратче Шизуока се одржа Втората олимпијада. Таа беше посветена на темата „Создавајќи надежи“, а театарските трупи ги пречека домаќинот на Олимпијадата, Тадаши Сузуки. Олимписката театарска идеја се роди во Грција, продолжи во Јапонија, т.е. во две земји со големи театарски култури, европска и азиска. И изборот на земјата-домаќин за Третата театарска олимпијада – Русија – не е случаен. Тоа е и европска и азиска земја, земја со навистина голема театарска култура, земја во која се роди и која го негува модерниот театар на дваесеттиот век. Во Москва Театарската олимпијада ќе се одржи во соработка со еден од најголемите и најмоќни светски театарски фестивали – Чеховиот. Ќе се обидам да ја раскажам накусо, иако тоа е невозможно, историјата на овој уникатен фестивал според својата суштина, роден на празното фестивалско пространство на Русија малку по паѓањето на „железната завеса“ и благодарение на напорите на организаторите кои не ѝ дозволија на „економската завеса“ да го оддели рускиот театар од театарските култури на земјите од поранешниот Советски Сојуз, од Европа и од светот. Пред осум години, случајно погодувајќи се на отворањето на Првиот Чехов фестивал, речиси и не претпоставував во каква полноводна река навлегувам и колку навистина нови и силни чувства ќе преживеам во текот на времето, колку нови театарски пространства и стилови ќе откријам. Првиот фестивал ми овозможи да видам три знаменити спектакли според пиесата на Чехов „Вишновата градина“ – на Петер Штајн со Ута Лампе во улогата на Раневската, спектаклот на Отомар Крејча – предвесник на Прашката пролет во 1968 година, иако речиси триесет години подоцна, и неверојатно убавиот и тажен спектакл на Андреј Шчербан со Романскиот национален театар. Во времето кога Источна Европа, слично на „вишновата градина“ преминуваше во рацете на новите сопственици, кога Европа и светот последен пат се преструктуираа во веков што одминува, кога сите зборуваа за претстојната сеопшта криза на театарската уметност во Москва, беше надминато навредливото чувство на изолација од светскиот театарски процес. Четири години подоцна, во 1996 година, Вториот Чехов фестивал се претвори во своевиден театарски маратон. Во текот на трите месеци руската престолнина беше домаќин на долго патешествие на светската театарска мапа – 45 спектакли. Речиси по четириесетгодишен прекин, гледачите го видоа спектаклот на Питер Брук, се сретнаа со уметноста на Џорџо Стрелер, Петер Штајн, Деклан Донелан, Ејмунтас Њакрошјус, го откријa новото име на Петар Лебл (за жал, рано починат чешки режисер, раководител на театарот „На забрадли“ во Прага). Третиот Чехов фестивал беше посветен на 100-годишниот јубилеј на МХАТ. Благодарение на Ху-

дожественият театар, во 20 век Москва навистина се претвори во една од светските театарски престолнини. Географијата на Фестивалот се рашири од Бразил до Јапонија. За првпат ги видовме спектаклите на Роберт Вилсон, Аријан Мнушкин, Кристоф Марталер, Ли Бруер. За мене, едно од откритијата на Фестивалот беше спектаклот „Книгата на Јов" на младиот бразилски режисер Антонио Араужо. Јавна тајна е дека буџетот на Третиот фестивал беше 5 милиони долари!!! Знам дека мнозина кога ќе ја прочитаат оваа астрономска цифра ќе подрипнат и нема да ми поверуваат, но тоа е факт. Факт кој недвосмислено го покажува односот спрема Театарот во оној дел од светот што се вика Русија. „Сето она што не го знаете за театарот и се плашевте да прашате...", парафразирајќи го насловот на филмот на Вуди Ален, би го нарекла Трета театарска олимпијада што треба да ја видиме во Москва.

Московската театарска олимпијада ќе ги отвори вратите за 21 век и за третото илјадалетие на христијанството. Тоа, природно, остава печат врз општата концепција на Олимпијадата. Од една страна, ставањето црта на театарскиот 20 век и на неговите заемни односи со изминатите театарски епохи, демонстрација на најважните обрасци во интерпретирањето на драматургијата од грчката трагедија и комедија, преку Шекспир и Молиер до театарската авангарда на 20 век, и, од друга, да се направи обид да се определи карактерот на театарот во иднина. Творечката програма на Московската олимпијада е составена од четири дела:

- светската театарска серија;
- московскиот театар;
- експериментот во театарот;
- уличниот театар.

Во светската театарска серија гледачите првпат ќе го видат познатиот Конен театар „Зингаро" од Франција, последните два спектакла на Џорџо Стрелер, спектаклите на Сајмон МакБерни, Петер Штајн, Пина Бауш, Лук Бонди, Роберт Стуруа, Ејмунтас Њакрошјус, Лев Додин. Специјално за Олимпијадата, Деклан Донелан, во соработка со Авињонскиот фестивал, Британскиот совет и Претставништвото на Европската комисија на ЕС во Москва, направи своја интерпретација на една од најтешките руски пиеси „Борис Годунов" на Пушкин, со строга селекција од руските театарски ѕвезди; Тадаши Сузуки има намера да го постави „Кралот Лир" на Шекспир исто така со руски актери, а Роберт Вилсон работи на „Дневникот на еден луд" со Ала Демидова. Во подготовка е и еден необичен спектакл – музичката мистерија „Полифонијата на светот", според идејата и музиката на познатиот авангарден композитор Александар Бакши, режисер Кама Гинкас, уметник Сергеј Бархин, диригент Гидон Кремер со учество на „Кремерата Балтика", сибирски шамани, барабанскиот оркестар на Стразбур, со вокалисти од Азија, од Африка и др.

Московскиот дел на Олимпијадата ќе ги претстави последните примери *made in Moscow* на театарските колоси што работат во руската престолнина (за тоа што прават тие сега, пишував во минатиот број на „Театарски гласник"). Експериментот во театарот можеби е најамбициозниот дел од Олимпијадата. Овде е предвидена серија од мајсторски класи, експериментални постановки, лекции, симпозиуми. Оваа програма ќе се обиде да ја проследи генезата на театарската авангарда на 20 век со нејзините форми, барања и претставници. Не случајно програмата е разделена надве и ја подготвуваат двајцата најпознати руски режисери од крајот на 20 век – Анатолиј Василев и Валериј Фокин. Во програмата на Анатолиј Василев, во неговата „Школа за драмска уметност", ќе бидат организирани семинари за режисери и драматурзи, што ќе биде раководена од Питер Брук. Програмскиот дел на Центарот Вс. Мејерхољд, под раководство на Валериј Фокин, содржи предавања на Тадаши Сузуки, Теодорус Турзопулос, Кристоф Марталер, серија од настава за режисери и сценографи под раководството на Роберт Вилсон, спектакли на младата ѕвезда на Литовскиот театар Оскарас Коршуновас, на Јожеф Нађ, спектакли-хепенинзи на популарната англиска трупа „Forced Entertainment" позната по своите 24-часовни претсави, спомени за големиот театарски реформатор Ежи Гротовски со помош на мајсторскиот клас, тренинзите и лекциите на неговите сподвижници Л. Фљашен и З. Мољак, воркшопот и спектаклот „Митови" на Еуџенио Барба, Пекиншката опера низ призмата на творештвото на Меј Ланфанг и влијанието на Мејерхољд врз неа, театарската група на браќата Форман (синови на познатиот филмски режисер Милош Форман) и, природно, маргиналите на руската театарска авангарда од последнава деценија: Клим, Јухананов, Понамаров.

Уличниот театар првпат ќе биде објект на Московската олимпијада. Уметнички раководител на овој дел е познатиот Вјачеслав Полунин. Знаменитиот творец на театарот „Лицедеи" има подготвено букет од неверојатни улични театри, како шпанските „XARXA" и „LA FURA DELS VAUS", виртуозниот театар на тапанарите „STOMP" од Велика Британија и др. Се очекуваат трупи од Узбекистан, Бразил, Венецуела, Колумбија, Кореја, Сингапур, Тајланд... тоа ќе биде празник во кој ќе бидат ангажирани многу артисти. Не случајно, девизата на Олимпијадата е позајмена од насловот на книгата на Џорџо Стрелер „Театар за народот". ■

Превод: ***Здравко Ќорвезироски***

Добрила Пуцкова – многу ликови (луѓе), а само една душа

Меѓу доајените на македонската театарска уметност секако се вбројува Добрила Пуцкова, актерка со широки креативни можности, носител на голем број главни улоги, уште од самите почетници на дејноста на Македонскиот народен театар.

Родена е во 1926 година, во Куманово, каде што завршува основно и средно образование. По неколкумесечно учителствување, се вработува во Македонскиот народен театар, на чијашто сцена професионално се реализира како една од најангажираните артистки сè до нејзиното пензионирање – во 1982 година.

Се афирмира како студиозен и витален уметник со динамичен темперамент, со впечатлив шарм, со широка палета психолошки трансформации.

Критиката редовно ги истакнува нејзините успешни интерпретации, а за улогата на Коштана во истоименатa драма на Б. Станковиќ ја има добиено првата (тогаш востановена) награда од македонската влада.

Добитник е и на Медал на трудот, потоа на два ордена, како и на други признанија.

Т. АРСОВСКА: *Почитувана госпоѓо Пуцкова, несомнено креативноста, уметничкиот нерв, потекнуваат и се оформуваат, или пак се провоцираат уште од раните години на возраста. Па, да го започнеме прелистувањето на Вашиот животопис преку откривањето на корените и на изворишта што ќе го насочат Вашиот дух, темпераментот и љубопитствата кон идните животни врвици...*

Д. ПУЦКОВА: Секој од актерите, дојден од внатрешноста, секако, би можел да го даде истиот одговор, а тој е: добро рековте **темперамент**, зашто не знаев во моите рани години што е тоа *театар,* или поточно немав можност да видам театарска претстава, освен онаа игра во училиштето што ја нарекувавме приредба.

Незаборавни се тие воншколски ангажмани, кои им причинуваа радост и на децата – учениците – и на возрасните. Настапувавме во скечовите, рецитиравме, пеевме во хорското или соло-пеење, а тие наши приредби ги презентиравме и пред сограѓаните, па дури одевме и по селата.

Токму поради мојот буен, динамичен детски темперамент, како што велеа, учителите не пропуштаа да ме ангажираат во училишните приредби, а се сеќавам, сепак, доминираше пеењето.

Т. АРСОВСКА: *Поведете нè низ пределите, амбиентите, настаните од Вашите детски и рани младешки години, во домашната средина. Дали и тие оставија траги врз формирањето на Вашите амбиции, определби, патокази?*

Д. ПУЦКОВА: Родена сум во Куманово, на 6 јуни 1926 година, во добро ситуирано градско семејство, како четврто и последно дете на домаќинката Елена (Ленка) и познатиот столар Спиро Пуцков, кој во тоа време веќе имаше своја работилница (речиси мала фабрика!) со неколцина работници и со многу машини од Чешка. Да спомнам, на пример, дека татко ми во својата работилница ги направи рамките за прозорците од зградата на нашето сегашно Републичко собрание.

Тоа беше едно време кога (можеби за наша среќа!) немаше радио, немаше телевизија, но затоа народот и семејствата многу, ама навистина *многу* пееја! Мојот афинитет и љубов кон пеењето секако се

добрила ѓуцкова

должат на мојата музикалност, но и на семејните околности во кои растев. Имено, мојата најстара сестра Нада, која беше врвна школувана шивачка, иако мошне млада, имаше на обука пет-шест девојки и сите, катадневно, работејќи во една просторија од нашата куќа, пееја, предводени од сестра ми, која беше голема песнопојка. И сега, кога си припомнувам на тоа нивно пеење, доаѓам до сознание дека тоа беше хорско пеење, на кое не пропуштаа да му се придружат и други членови од семејството.

Иако многу мала, го впивав нивното звучно пеење, скокав, играв и се обидував да им се придружам во пеењето. А пеењето во нашево поднебје е исполнето со неверојатна интерпретација, богато чувствување и пренесување на сè она што го нуди содржината на песната. Така и во мене, постепено, зрееле чувството и афинитетот за уметноста, иако тогаш, на таа рана возраст, не сум била свесна за тоа. Учителите го согледаа тој мој квалитет и затоа ангажманите во училишните приредби беа сè почести. Тие продолжија и во гимназиските години, кога јас и Цветанка Јакимовска станавме и истакнати рецитатори, а професорот по музичко воспитание Миситишев при формирањето на хорот ми додели да пеам соло.

Т. АРСОВСКА: *Со што се карактеризираше културно-забавниот живот во Куманово во тие предвоени години? Дали се сеќавате на некои повпечатливи настани, доживувања, на некоја значајна личност?*

Ц. ПУЦКОВА: Веќе спомнав дека во тоа време театарската уметност беше непознат поим во мојот роден град Куманово, но во тие години имаше еден, за жал, сега загубен начин на комуницирање и забава – што подразбира другарување, многу седенки, многу излети, посети на манастири... Носталгична сум за тие времиња. Никого посебно не би можела да издвојам, зашто доминираше заедништвото!

Т. АРСОВСКА: *Кога го почувствувавте светлиот оган на креативноста, зародокот на приврзаноста кон Талија, што беше пресудно да му се посветите на актерството, да го чуете и послушате гласот на својот внатрешен императив?*

Д. ПУЦКОВА: По завршувањето на матурата, а заради потребите на тогашното школство, наместо да одам на натамошно школување, бев мобилизирана да бидам наставен кадар. Впрочем, условите го налагаа тоа (нели се наоѓавме во повоено време!) – тоа беше судбината на мојата генерација.

Во 1944/45 година цели девет месеци бев учителка во селото Пчиња. Училишните ангажмани не го скротија мојот неспокој, моето чувство дека нешто ми недостига, дека тој ангажман не е по мојот избор и дека нешто треба да сторам со себеси, нешто друго...

Во летото на 1945 година, по директива, заминав во Скопје, на тримесечен курс за учители, на стручно дооформување, во тогашната Учителска школа.

Условите налагаа сама да се снаоѓам за сместување во текот на престојот во Скопје. За моја среќа, се сместив кај мојата сестра Љубица, (која, исто така, беше учителка) и кај нејзиниот сопруг Димче Левков, универзитетски професор, во чиј дом имав можност да запознаам видни личности, меѓу кои: Блаже Конески, Љубен Лапе, Крум Тошев...

Така, она што тлееше во мене и ми создаваше немир, полека се дефинираше во моето сознание: потреба од интерпретација на уметнички текст. Тоа особено го осознав по гледањето на претставата (беше некаков скеч), во Народниот театар, во која доминираше Петре Прличко (подоцна дознав кој е Прличко!), а на таа претстава ме однесе Блаже Конески и сè уште свежо се сеќавам колку

многу се смеевме со Блажета за време на изведбата на Прличко...

***Т. АРСОВСКА**: Во првите септември денови, само пет месеци по започнувањето со работа на Македонскиот народен театар во Скопје, се пријавувате на аудиција за артист во МНТ, иако претходно не сте имале некое артистичко искуство, освен училишните рецитаторски и хорски настапи.*

Дали тоа е официјален почеток на Вашата артистичка кариера?

Д. ПУЦКОВА: Точно, при карајот на летото на 1945 година, курсот за стручно доусовршување учители го завршив со успех, добив диплома, но судбината сакаше во тоа време да прочитам во весникот „Нова Македонија“ дека се бараат актери за вработување во Македонскиот народен театар во Скопје. Без двоумење се јавив на аудицијата, пред Комисијата во состав: Блаже Конески, Киро Хаџивасилев, Крум Стојанов, Димитар Ќостаров; веднаш бев примена (од 1.9.1945) и неспокојот што го носев во себе – го снема. Што се однесува до учителската диплома – сè уште здиплена си седи дома!

Веднаш ми ја дадоа и мојата прва улога на професионалната сцена. Тоа беше Стојанка, во „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски. Потоа разбрав дека подготовките на оваа драма веќе биле во тек, но сè уште немале актерка за Стојанка, па кога ме виделе и чуле на аудицијата – им станало јасно дека тоа сум јас!

Така, натаму продолжив да настапувам од улога во улога, а тоа значеше дека ја најдов својата животна и професионална определба.

Во 1946 година, со мојата Стојанка во „Чорбаџи Теодос“, веќе бев и на гостување низ Пиринска Македонија и во Софија – со ансамблот на Македонскиот народен театар. Бевме сердно пречекани, а нашето гостување и од публиката и од критиката (во бугарскиот печат) беше одбележано со воодушевување.

***Т. АРСОВСКА:** Дебитирате во „Чорбаџи Теодос“ од Васил Иљоски, потоа Вие сте првата македонска артистка што по ослободувањето импресивно ја игра Симка во „Печалбари“ од Антон Панов, како и Ленче во „Бегалка“ од Васил Иљоски. Следуваат низа улоги од руската и современата западна драматургија, потоа од домашните автори: Ристо Крле, Коле Чашуле, Томе Арсовски, Живко Чинго...*

На што си припомнувате кога во сеќавањата ќе се навратите на првите години на сцената на Народниот театар во Скопје, со што се карактеризира тој период од театарската дејност? Како го освојувавте актерскиот сценски израз?

дебито на добрила пуцкова во улогата на стојанка во „чорбаџи теодос“ од васил иљоски

добрила пуцкова со мирко стефановски во „за тие на море“ во режија на коле чашуле

Д. ПУЦКОВА: Се разбира, тогаш немаше школувани актери во Театарот. Созревавме и го совладувавме актерскиот занает од претстава во претстава. Сите бевме фанатично вљубени во она што го работевме и секој искрено се радуваше на резултатите од другите. Моите задачи стануваа сè поголемни – централни улоги, комплицирани, врвни автори – но неуморната работа ги даваше бараните резултати.

добрила пуцкова како мерион во „големиот нож“ од к. одетс

Публиката беше извонредна, масовно нè гледаше во преубавиот театарски објект (под Кале, покрај Вардар и малото Дрвено мовче). Публиката дишеше со нас, бурно аплаудираше, нè бодреше, а тоа нам ни даваше полет!

Неколку месеци по мојот ангажман во Македонскиот народен театар, истата сезона, беа применети уште неколку истакнати актерки: Мери Бошкова (од Битола), Добрила Чабриќ, Милена Година, а малку по нив и Цветанка Јакимовска. Тоа значеше уште поголем подем на нашиот театар.

Т. АРСОВСКА: *Во 1948 годинa веќе сте на турнеја низ тогашна Југославија (Вие ја играте Полина во „Доходовно место“ од Островски) и преку таа турнеја југословенската јавност за првпат преку сцената го слуша македонскиот збор. Во загребскиот печат за тоа гостување (покрај „Доходовно место“ се играа уште две комедии: „Сомнително лице“ од Нушиќ и „Женидба“ од Гоголь), меѓу другото, читаме: „...Од женските роли особено впечатлива е Добрила Пуцкова како Полина. Нејзината префинета и доживеана игра дојде до кулминација во IV чин, каде што таа се покажа како артистка со големи можности“.*

Го градевте својот професионален профил со исклучителна упорност и труд, најчесто под вештата режисерска палка на двајците Димитар Ќостаров и Илија Милчин, и веднаш со радост и со високи вреднувања. Ве забележуваат критичарските пера на нашите најистакнати тогашни следувачи на театарскиот живот: Бранко Заревски, Коле Чашуле, Јован Костовски, Димитар Митрев, Матеја Матевски, Иван Мазов, Бранко Варошлија, Александар Ежов, и други.
Кои се Вашите најдраги улоги, во кои суверено доминиравте?
Во 1958 година Јован Костовски и Коле Чашуле ја истакнуваат Вашата креација на Едит Франк, мајка ѝ на Ана Франк – како „полнокрвна, неусилена, надворешно спокојна и кротка, а внатрешно длабоко растреперена, присутна и сигурна и во молкот". За улогата на Феба во „Како што милувате" од Шекспир – Димитар Митрев пишува: „...Исцело приемлива е и проживеаната интерпретација на Д. Пуцкова во улогата на Феба", а во 1969 година, за Вашата улога на Боринка во „Чекор до есента" од Т. Арсовски – Матеја Матевски оценува: „...Сугестивноста и откривањето на поетичното и трагичното, на строго рационалното и изненадувачки спонтаното, во ликот на умната и сензибилна осаменица Борика Корда, претставува едно од најуспешните остварувања на Д. Пуцкова".

добрила пуцкова и тодор николовски во „интрига и љубов" од ф. шилер

добрила пуцкова како коштана, септември 1949

И Иван Мазов во 1969 година, за интерпретацијата на Борика, истакнува: „Мошне уверлива, особено во покажувањето на драмската страна, беше Добрила Пуцкова, која одамна ја немаме виделу олку да се внесува во својата улога..."
Да го спомнеме накратко и мислењето на еден од големите на нашата критичарска мисла Бранко Заревски, кој, пишувајќи за изведбата на „Длабоки корени" од американските писатели Џемс Гоу и Арно Д. Исо во 1950 година, нагласува: „...Д. Пуцкова со длабоки внатрешни преживувања, со топли човечки чувства, со малку романтични расположенија – умее да даде вистинска уметност на доживување и да ги изрази и најсложените психолошки состојби со економични изразни средства..."
Значи, може ли Добрила Пуцкова самата за себе да каже во кои улоги го чувствува својот врвен домет или свое најкомплетно уметничко доживување?

Д. ПУЦКОВА: Е, ова е најтешкото прашање за секој актер. Да не го повторувам она вечно споредување

– „улогите како деца...“

Сепак, правејќи им неправда на другите, прво ќе ја спомнам Татјана од „Малограѓани“ на М. Горки, а во режија на И. Милчин, со великаните од првата гарда на Македонскиот театар. Сите без исклучок, создадоа маестрални ликови: Трајко Чоревски, Илија Цувалековски, Киро Ќортошев, Добрила Чабриќ, Крум Стојанов, Тодор Николовски, Мери Бошкова, Драгиња Манасиева, Љубинка Самојлиќ...

А, како да ја заборавам Лариса во „Мома без мираз“ од Островски, во режија на Д. Ќостаров, па Луиза во „Интрига и љубов“ од Шилер, во режија на Д. Ќостаров, Магдалена во „Бернарда Алба“ од Лорка, во режија на Т. Кондова, незаборавната моја Розмари во „Пикник“ од Инџ, а во режија на Д. Ќостаров, потоа Едит во „Дневникот на Ана Франк“ од Гудрич и Хакет, во режија на Димитрие Османли, Симка во „Печалбари“ од Антон Панов, во режија на И. Милчин и К. Стојанов; секако е неизбежна и Ленче во „Бегалка“ од В. Иљоски, во режија на Петре Прличко, па Валја во „Платон Кречет“ од Корнејчук, во режија на Д. Ќостаров, Зое во „Изгубеното писмо“ од Караџале, во режија на Томче Стојков (дипломска режија); моја посебна љубов се и Полина во „Доходовно место“ од Островски, во режија на Д. Ќостаров, па Анка и Дара во „Госпоѓа министерка“ од Б. Нушиќ, во режија на П. Прличко и Д. Ќостаров, Јудита во „Ученикот на ѓаволот“ од Бернард Шо, во режија на И. Милчин, Оливија во „Ноќ спроти Водици“ од Шекспир, во режија на Д. Ќостаров, Анжелика во „Глембаеви“ од М. Крлежа, во режија на Раша Плаовиќ, Мерион во „Големиот нож“ од К. Одест, во режија на К. Стојанов, посебно обележаната и од критиката Борика во „Чекор до есента“ од Т. Арсовски, во режија на Д. Ќостаров, како и Маша во „Живиот труп“ од Л. Толстој, во режија на Д. Ќостаров, потоа Неда во „Црнила“ од К. Чашуле, во режија на И. Милчин, Гурмишска во „Шума“ од Островски, во режија на Д. Ќостаров, Маша во „Галеб“ од Чехов, во режија на Д. Ќостаров, Купавина во „Волци и овци“ од Островски, во режија на Д. Ќостаров...

добрила ѓуцкова во „вообразен болен“ од молиер

од гостувањето на штипскиот народен театар во софија (бугарија), 14 мај 1956

Како што гледате, за многу улоги ме врзуваат длабоки емоции, многу вложен труд, овации од публиката и признанија од критиката... Можат ли да се добројат... Меѓутоа, сите улоги, со мал исклучок, сите беа централни и со долг век на постоење на репертоарот...

Т. АРСОВСКА: *Со ова подолго набројување на ликовите со кои сè уште длабоко сочувствувате и ги носите во свежо сеќавање, несомнено, ја потврдуваат спомнатата вистина дека во секој од нив целосно сте ја вложиле својата креативна моќ и енергија, за што знаела и публиката искрено да Ве награди. Оценувајќи ја изведбата на „Изгубено писмо“ од Карацале (23 февруари 1975), критичарот Б. Варошлија, меѓу другото, пишува: „Д. Пуцкова, како Траханаке, во улогата влегла со амбиција и клучните точки ги предаде со таков интензитет и со демонстрација на актерски можности, што сосема заслужено го доби признанието на гледачите на отворена сцена...“ Меѓутоа, верувам дека ќе се согласите оти мораме посебно да биеме праведни спрема Вашата Коштана, со која седум сезони бриљиравте на матичната сцена, а со неа гостувавте и на сцената од тогаш професионалниот театар во Тетово, како и во Штип. Со Штипскиот театар престојувавте во Софија и низ Пиринска Македонија во 1956 година.*

Во бугарскиот печат за време на тоа гостување на „Коштана“ (и „Сомнително лице“) во мај 1956 година, Сл. Коритарова нагласува: „...Градот е полн со цигански групи за развеселување со многу убави пејачки и танчарки, но убавината и гласот на Коштана ги надминува сите – само една е Коштана...“

Д. ПУЦКОВА: Да, сепак да се демантирам себеси, во изделувањето на сопствените креации треба да одделам посебно уште една од улогите која остави најдлабоки траги во моето уметничко работење. Тоа чувство се темели врз комплексноста на ликот, како и врз можноста да ги презентирам и моите гласовни (пејачки) потенцијали: тука во една душа се збрани и љубовта нереализирана (како таква), младоста, убавината, сиот младешки трепет, поради неизвесноста што ѝ ја нуди животот и конечно – песната, преку која Коштана најспонтано и најилустративно ги искажува бранувањата **НА** и **ВО** својата душа... Коштана во истоимената пиеса на Б. Станковиќ, во режија на Д. Ќостаров и П. Прличко, беше поставена во 1947 година, кога ја играв Коштана, согорував со неа..., со неа се

добрила пуцкова во улогата на татјана и трајко чоревски во улогата на нил во „малограѓани“ од горки

корнеше по некој дел и во мојата душа... Алтернацијата на Коштана ја имаше Добрила Чабриќ.

Да, тоа комплетно предавање на ликот на Коштана траеше седум сезони. Незаборавни се гостувањата со таа претстава низ градовите на Македонија, а и (како што спомнавте) кога како гости на штипската претстава „Коштана“, заедно со Петре Прличко (тој го играше Митке) заминавме на речиси двомесечна турнеја низ Бугарија, во 1956 година. Со искрени бурни овации бевме поздравувани како во Софија, така и низ градовите на цела Пиринска Македонија, каде што игравме со чудесен занес. Покрај „Коштана“, тогаш го игравме и „Сомнително лице“.

Т. АРСОВСКА: *Известувајќи за овие гостувања бугарскиот печат, меѓу другото, укажува на „културната соработка, појава на пријателски врски меѓу нашите два соседни народи“ (Сл. Коритарова). Дали се сеќавате и на некои поконкретни детали од подготовките за „Коштана“, или на некои други повпечатливи импресии и искуства од соработката со партнерите и режисерите? Колку имаше можности критиката да ги следи сите Ваши настани, гостувања?*

Д. ПУЦКОВА: На улогата на Коштана ѝ оставив посебен простор. Сè уште ги паметам анализите, студиозниот пристап за овој деликатен лик. Доаѓавме до решенија од кои, веќе утредента, се откажувавме, за да најдеме други, позначајни и поавтентични за кревката душа на Коштана. И, ете, конечниот резултат го награди нашето залагање и студиозниот пристап.

Издвојувајќи ја оваа студиозност, никако не значи дека работата над сите ликови не била таква, но во овој случај станува збор за моето понагласено чувство спрема овој лик.

Што се однесува до соработката со режисерите и партнерите, чувам само најубави сеќавања, зашто, нели реков, тоа време го красеше духот на меѓусебно почитување, чесност во соработката, а она погибелно чувство на ѕвездаштво, нарцисоидност – нам ни беше непознато. Бескрајно се репетираше, додека не се пронајде најавтентичното решение, како и најсоодветниот резултат.

Мој прв партнер беше Трајко Чоревски. Неговиот шарм, неговата емотивност – многу придонесуваа за нашата голема популарност. Имав извонредна соработка и со искусните Цувалековски, К. Стојанов, Ќостаров, Прличко... За многу пиеси (особено битовите) не можеше да се дојде до билет. Растежот на драмата одеше главно со класичен репертоар, подоцна доаѓаат и нови актери, режисери, школувани, енергични, амбициозни, комуникативни. Театарскиот живот течеше мошне организирано во сите тие поранешни и доскорашни години.

За критиката не би можела многу да говорам, зашто тогаш (во тие првични децении) ги немаше сите овие медиуми што денес ја следат театарската уметност, а од она што тогаш се следеше, пишуваше – можам само да бидам задоволна. Многу значајни личности од културата пишуваа за театарот: Димитар Митрев, Бранко Заревски, Јован, Костовски, Климе Мазев, Јован Бошковски, Коле Чашуле, Бранко Варошлија, Александар Ежов, Матеја Матевски...

Верувам дека позитивните оценки за моите улоги биле со објективна подлога, зашто тие критичарски пера знаеја и да оцрнат, кога тоа го заслужувавме...

Во однос на определбите кон некој посебен фах улоги, отсекогаш сум мислела дека фаховото определување е погибелно. А тоа не зависи само од актерот, туку, пред сè, од правилната кадровско-репертоарска политика на оние што го водат театарот и ја имаат грижата за секој уметник одделно. Барем онаму каде што постои творечки потенцијал. Се знае дека актерот сам не си ја доделува улогата, но пак затоа добриот актер ја има провокацијата, тргнувајќи од текстот и режисерската концепција, да не дозволи да се слеат ликовите еден во друг, туку да се овозможи разликата на карактерите, на однесувањето, и, конечно, на изгледот. Значи – студиозна анализа, за да се дојде до потребната трансформација. Впрочем, нели и во животот сите се разликуваме еден од друг?

Т. АРСОВСКА: *При ова навраќање на изминативе над половина век театарски години во Вашиот животопис, што уште не спомнавте што било*

под знакот на театарското живеење во периодот на Вашите најактивни актерски години?

Д. ПУЦКОВА: Делумно нешто и одговорив преку претходните прашања, но, сепак, да повторам: вљубеноста во професијата, откажувањето од многу задоволства надвор од неа, најчесто и здравствените проблеми се занемаруваат, а семејните обврски доаѓаат во втор план. Само така може да се опстои во оваа комплицирана, макотрпна и преубава професија. Преубава заради разновидноста, колективноста и можноста да се здружиш со многуте ликови (луѓе) во својата само една душа!

Моето време, како што велите „моите најактивни актерски години", го красеше извонреден репертоар, како од класиката, антиката, така и од современите големи автори: А.Милер, Т. Вилијамс, Ј. О'Нил, Б. Шо итн., а се отвораше простор и за домашните автори: Крле, Панов, Иљоски, Чашуле, Арсовски, Чинго и др.

Неблагодарна би била ако не потсетам дека за сево наше театарско живеење имавме огромна поддршка од публиката. Незаборавни се редиците од театарската билетарница (на стариот театар) по должината на Дрвеното мовче на Вардар, што водеше кон Театарот! Публиката стрпливо си чекаше да си купи билет за претстава...

Т. АРСОВСКА: *Приомнувајќи си на сопствените актерски години, дали напливнува и некое чувство на незадоволство, на некоја неисполнетост, на некоја недореченост и – во каков контекст?*

Д. ПУЦКОВА: Можеби пропуштената шанса на многумина од нас да се впуштиме и во филмската продукција, а само инцидентното ангажирање – ни го продлабочи незадоволството што шансите поминаа покрај многумина наши актери. Сепак, задоволна сум и за учеството во „Волчја ноќ" од Сл. Јаневски, во „Прва вечер" од В. Малески. Драга ми е и ангажираноста во радиодрамската продукција на Македонското радио (Радио Скопје), како и завидното ангажирање во телевизиските играни продукции.

Овие медиуми (радио, ТВ), водат грижа за траењето на постигнатите вредности на уметниците, наспроти ефемерноста на театарското творештво. Тука е и недоволната грижа да се овековечи она за кое, барем сега, постои техника!

Т. АРСОВСКА: *Со што се обележани Вашите пензионерски денови, иако кај уметникот и не треба и не може да постои тотално напуштање на професионалните креативни ангажмани, па макар и во некоја минорна или трансформирана активност?*

Д. ПУЦКОВА: Желбата за дејствување преку сцената кај актерот никогаш не замира. Таа си тлее во душата, а за пасивноста по пензионирањето – одговорни се и повикани други фактори.

Во отсуство на творечки ангажман, се обидувам да го прифатам тоа што е и повеќе да му се посветам на својот дом, и, конечно на здравјето! Не пропуштам можност да гледам претстави, да ги следам новините во мојата професија, се радувам на успесите на плејадата млади талентирани актери, режисери, автори и на сите оние без кои театарот не би бил комплетен.

Како потврда на она што го говорев за сплотеноста и меѓусебната почит на генерациите со кои почнав да војувам во најубавата професија, несомнено е особено радосниот факт дека и до денес другаруваме, се радуваме на секоја нова средба, секогаш имаме што да си кажеме, да си споделиме сознанија за сите животни текови, а, се разбира, понајчесто за минатите и за сегашните нови тековi во театарскиот и, воопшто, во културниот подем.

Мошне често во овие драги средби ќе си констатираме дека сме останале истото семејство!

Т. АРСОВСКА: *Има ли Добрила одговор на прашањето што обично доаѓа при некои рекапитулации: посакувано, жедувано, а недоживеано?*

Д. ПУЦКОВА: Сите ние многу што посакуваме, за многу што жедуваме, а по нешто и доживуваме!

Добрила Пуцкова како циганката Маша и Ристо Шишков во „Живиот труп" од Толстој

август-септември 2000 г.
Скопје

Разговорот го водеше:
Тамара Арсовска

Марк Дегелер

Простор со четири димензии

Од 1 до 5 септември во Белград, во рамките на Белградскиот летен фестивал БЕЛЕФ 2000, се одржа семинар на тема „Новите технологии во театарот“, на кој имав можност да го запознаам Марк Дегелер, исклучителен швајцарски и германски сценограф. Неговото предавање и презентацијата на неговите проекти поттикнаа бурна дебата на семинарот. Пренесувам еден дел од нашиот подоцнежен разговор.

Ве молам, кажете ми неколку факти за Вашиот живот, за Вашите афинитети во уметноста. Како почнавте?

– Роден сум во Швајцарија, во близина на границата со Германија. Кога завршив средно образование, почнав да соработувам во разни проекти, на разни места во светот. Дури на 23 години ги започнав студиите во Уметничката школа во Берлин, кај познатиот и особено интересен професор Архим Фрајер. Неговиот однос кон театарот беше револуционерен: тој самиот правеше сценографија, костимографија, покрај тоа режираше, правеше речиси сè. Тоа беше пресудно за мене како сценограф да не размислувам за сценографијата само како декорација, туку и да размислувам и театарски, во однос на актерите, и со цел да ја дофатам смислата. Студирав до својата 29. година, бидејќи уште на почетокот од студиите веќе имав две деца. Покрај тоа, беше вообичаено во текот на студиите да асистираме во повеќе проекти. Потем, почнав во Шаубине, прочуениот театар на Питер Штајн, па во Виена, во Бургтеатарот. Така, имав можност да соработувам со разни луѓе, да слушам, да учам, да се противставувам и да критикувам. Потоа, почнав да работам со Дитер Шнебел, композитор од постарата генерација, теолог и почитувач на филозофијата на Адорно, кој – прилично револуционерно – почна да прави композиции без музика, поточно такви во кои музиката произлегува од движењата. Исто така, тој направи еден радикален проект, „Јазикот на телото“, практично – пишувајќи ги, компонирајќи ги движењата на телото. Тоа е еден вид режија, но тоа беше радикален гест во средината на седумдесеттите. Тоа отвори дебата како театарот може да биде нов.

Знам дека работите и како сценограф и како режисер. На кои проекти со задоволство се сеќавате?

– Начелно, јас сум сценограф. Сум работел со млади режисери со голема имагинација. Сме правеле проекти во опери во поголемите градови на Германија и Швајцарија, како и три независни продукции. Во националните театри сум принуден да правам огромна, сериозна, се разбира – квалитетна работа, но местото каде што имам време и можност да истражувам се приватните театарски куќи, како на пример во Хамбург и Берлин. Понекогаш силно се поврзувам со композиторот, режисерот и актерите, со цел да направиме нешто ново. Така, последното што го работев беше во една хамбуршка фабрика со пет сцени, старо индустриско место, а темата беше поврзана со индустриската револуција и со односот човек-машина.

Постои ли некоја особена традиција во визуелните уметности и театарот што ја продолжувате? Во текот на предавањето се осврнавте на звукот, светлото и движењето како актери на сцената. Го поврзав тоа со искуствата на Апија, и особено Креиг, кој го нагласуваше значењето на визуелниот ефект и кој го редуцира актерот до ниво на марионета. Значи, кои се Вашите референции спрема традицијата?

– Да, ги користам концептите на Апија, Креиг, но постојат и Фрајер, Боб Вилсон... Сепак, по извесен период на студирање, мора да се тргне по свој личен пат. Може да се рече дека мојата теорија е јасна: за мене, секогаш во центарот се наоѓа актерот. Мојата сценографија не го убива вербалниот елемент, ниту пак содржината. Го мислам просторот, го преуредувам, понекогаш сосем редуцирано, само за да ја остварам оваа теорија. Понекогаш дури и заедно со режисерот и актерите го бараме просторот за нашата претстава.

Некои од слушателите на Вашето предавање Ве прашаа за улогата на актерот во театарот што ги користи новите технологии. Ќе исчезне ли актерот?

– Традиционалното образование создаде концепт на актерот како емотивно битие што е соучесник во креирањето. При користењето нови технологии постои ризик дека актерот ќе стане само марионета. Боб Вилсон, морам да признаам, прави одлични слики и ситуации со луѓе, и тоа ми се допаѓа. Но за актерите тоа е многу тешко. Моите искуства во Европа, како и во Африка, ме уверуваат дека тоа „правење слики со луѓе" полесно може да се постигне со луѓе од улица, отколку со професионално образовани актери. Потребно е време да се работи со обични луѓе, но тие имаат сосем различен квалитет и сосем друго разбирање за она што го прават. Некој може да го прави тоа успешно. Но, за мене е многу поважно дека сценографијата открива, фокусира личности, карактери, нивните желби, судири... Сите претстави зборуваат за љубовта, за потребата да се смени светот, да стане нов и поубав. Мислам дека тие чувства не можеме да ги замениме со компјутери и технички помагала.

Ако е сменета улогата на актерот, тогаш и гледачот има нова улога. Во театарот на новите технологии, какво е местото на гледачот? Се менува ли драстично неговата улога: да седи мирно пред затемнетата кутија-сцена?

– Секогаш зависиме од степенот на цивилизацискиот развој. Во театарот ние пренесуваме нешто од историјата, но со отворени очи кон општеството. Секогаш мораме да имаме контакт со публиката. Многу е важно да не правиме музеј на сцената. Значи, правиме нешто што ќе ги допре, нешто што има врска со нивниот живот. Денес театарот сè повеќе се специјализира: едно семејство оди во овој театар, сака да гледа ваков тип претстави, а друго во друг... Но, зошто и не! Некои гледачи сè уште позадоволно реагираат на актери на сцената, отколку на визуелни ефекти.

Некои слушатели на предавањето искажаа сомневање, па дури и радикален конзервативизам во поглед на користењето нови технологии во театарот. Тие сметаа дека театарот може да искаже емоции и без новите технологии, како што тоа го правел со векови. Јас сметам дека новите технологии, сепак, нудат некои нови можности. Но, според Вас, кои се новите можности?

– Во сите генерации и во сите животни ситуации постојат конзервативци, кои сакаат нештата да бидат какви што се сега. Сетете се на историјата на сценското светло: тоа било усовршено за да може да биде виден актерот подобро и од повеќемина во публиката. Се разбира, тоа е историја на технички пронајдоци што овозможуваат некакви предности за оние на сцената и оние пред сцената. Но, зошто да не се користи мултимедијалноста? На пример, една проекција, која чини сосем малку, создава еден простор на сцената, а со компјутерот може да се менуваат тие проекции (што значи да се креираат нови простори) брзо, лесно, ефектно. Нема премногу материјали, премногу време потрошено за изработка на сценографијата, се трошат помалку пари... Театарот за мене е простор со три димензии, и уште една четврта – духот, мислењето. Новите технологии можат да ја доловат третата димензија, но не и четвртата.

Го допревте прашањето за парите. Многу луѓе мислат дека треба да се има многу пари за да се прави театар со нови технологии. Во македонскиот, српскиот и други контексти, театрите немаат многу средства што би ги инвестирале за набавка на аудио-визуелни сензори и друга компјутерска опрема. Дали е, сепак, точно мислењето дека за новите технологии треба многу пари или, пак, наспроти, понекогаш новите технологии ја намалуваат цената за изработка на сценографијата, токму поради предностите што ги нудат?

– Точниот одговор може да се добие ако се направи споредба меѓу машината за пишување и компјутерот или и-мејлот. За првото ви треба многу хартија, за второто ви треба само екранот. Затоа првото е поскапо, а за да го добиете, ја уништувате природата. Но, сепак, во почетокот треба пари за да стекнете основни познавања од новите технологии. За да имате веб-страница, потребен ви е компјутерски образован човек. Така, ако имате видео-бим и ако знаете да го искористите, може да ви ги намали трошоците. Во моментов не мислам дека може да се заштедат многу пари. Но, секои две години науката донесува нови изуми. Постојат уметници што сметаат дека сето тоа произведува нус-продукти. Но, мислам дека тоа не мора да биде секогаш точно, особено не за театарот. И уште нешто: денес, очигледно, луѓето повеќе реагираат на слики, отколку на зборови. Сценографот, преку новите технологии, може да го искористи тоа, но не верувам во театар што се потпира само на визуелното.

Ни го прикажавте вчера филмот за Вашата работа во Африка. Дали беше тоа ново, различно искуство за Вас во однос на новите технологии што ги користевте во досегашните проекти?

– Тоа е како во љубовта: ако долго сте посакувале некоја убава жена, па сте ја освоиле, потоа се сеќавате на претходното и се прашувате како ви било.

Ако имате голема куќа, или голема кола, размислувате како да ги користите. Така е и со новите технологии. Но, ако ги немате, размислувате како можете да работите и без нив. Затоа за мене беше наполно различно искуството во Африка. Имено, работејќи во Европа, од година во година користев сè повеќе нови технологии. Но, кога отидов во друга земја не инсистирав да го донесам таму начинот на мислење од мојата земја. Јас само ги видов тамошните можности. Во Африка работевме речиси со ништо. Го дефиниравме просторот само со пластични вреќи. Но со тоа си поигрувавме, од тоа се направија костимите, тоа беше знак за сè. Сигурен сум дека ако дојдам на Балканот и ако не постојат многу можности, сепак ќе можам да работам. Есенцијално е да имате што да кажете, да покажете што чувствувате, и да најдете начин како да ја пренесете идејата. Децата, на пример, немаат знаења за новите технологии, но можат да пренесат идеја со едноставни конструкции, а вие секогаш можете да разберете што прават. Затоа, според мене, добриот театар секогаш може да биде разбран од децата и од возрасните. Значи, добро е за еден уметник свесно да ги користи новите технологии, но ако ги нема – тој мора да најде начин да се изрази. Интересен е фактот дека во посиромашните земји има побогати идеи и начини на изразување, зашто уметниците се приморани да размислуваат како да изразат повеќе идеи со редуцирани средства.

Сепак, вие размислувате за еден Ваш стил или тип на театар. Како можете да го дефинирате. Вчера, на пример, споменавте дека не го сакате натуралистичкиот израз? Тогаш, кој е Вашиот израз?

– Јас сум еден вид концептуалист. Сакам да правам композиција меѓу вербалното, светлото, звукот. Не го знам зборот за тоа. Ние денес сме инспирирани од различни културни епохи, и тоа е легитимно. Можеби користењето нови технологии е знак дека сме станале посиромашни. Зашто, по сè што научивме во театарот само од овој век, денес не можеме да излеземе и да го развееме знамето на некој нов тип театар. Морам да ви признаам дека не сум многу свесно поврзан со традицијата, но веројатно користам нешто, обидувајќи се да искажам нешто сосем лично.

Некој вчера ви реплицираше на Вашето поврзување на можностите на новите технологии со демократскиот концепт за индивидуално творештво. Кое е Вашето разбирање на концептот уметност?

– Уметникот не е егоист, но е особен човек со специфично, многу лично размислување. Тој не гледа лево или десно. Тој гледа што се случува, но самиот ја има моќта да го каже она што мисли дека е потребно. Во театарот, ова е мошне присутно. Секогаш треба да се борите за своето, но со очите свртени спрема другите наоколу. Инаку, не можете да преживеете.

Да се вратиме на Вашите проекти. Ја видов снимката од еден таков проект: тоа е трансформација на една опера; сте зеле неколку арии, а сценскиот простор сте го дефинирале/анимирале преку аудио и визуелни ефекти, ликовите ги играат подвижни кукли, компјутерски темпирани да реагираат во одредено време, со одредена арија... Зошто голем интерес токму за операта?

– Затоа што таму има приказна со повеќе нивоа, но најчесто за љубовта. А за љубовта се пее. Кажано поточно: во операта има чиста емоција, операта е емоционална, а не когнитивна уметност. Има повеќе други причини зошто ја претпочитам операта. Најнапред, јас сум емоционален и повеќе ме погодува музиката отколку сложените зборови. Но, ја сакам комбинацијата, и затоа ја трансформирам операта, правејќи нов музички театар, во кој има музичари, актери, пејачи... Уште една практична причина: со пејачите многу полесно се работи отколку со актерите; тие не прашуваат за демократски однос спрема создавањето на претставата; тие се среќни ако им дадете добар костум, добра сценографија, добра улога. Актерите поставуваат многу прашања „зошто“, инсистирајќи на интелектуалната димензија. И со нив треба многу повеќе да се работи и да се прават компромиси.

Дали сте заинтересиран само за иновативен, деконструктивистички однос спрема операта или би учествувале и во работата на една традиционална оперска поставка?

– Мојот проект не беше деконструктивистички, тоа е само лична трансформација на една опера.

Но структурата беше сосем фрагментарна. Немаше траги од традиционалниот начин на оперска изведба...

– Да, но такви проекти се прават и во Скала. Јас не сакам да правам костими според историските учебници. Тоа знам да го правам, но тоа не вреди. Мислам дека тоа е минато. Мојата генерација бара нов превод на традиционалното. Мора да се дофати личниот став спрема политичката или личната содржина на делото. Можете, како и на филм, да го реконструирате минатото, но во театарот тоа мора да биде актуелно. Театарот, за разлика од филмот, не може да биде документ за минатото, туку само однос спрема нешто што нè погодува денес. ■

Разговорот го водеше: ***Иван Додовски***

Кирил Ристоски

МТФ „Војдан Чернодрински“

Од 6 до 12 јуни 2000 година во Прилеп се одржа јубилејниот 35. МТФ „Војдан Чернодрински“.

Последниве четири години бев Претседател на Собранието на овој реномиран Фестивал, кој е од посебен национален интерес и единствен од ваков вид во нашава држава.

Бидејќи на ова Собрание му поминува мандатот, чувствувам потреба да направам ретроспектива за нашата работа.

Како што е познато, во февруари 1997 год., за 32. МТФ „Војдан Чернодрински“ беа назначени Совет и Претседател на Советот од Министерот за култура на Р. Македонија, господинот Слободан Унковски, со мандат од две години. Советот го сочинуваа актери од сите професионални театри во Македонија.

Со донесувањето на Законот за здруженија на граѓани и фондации „Сл. весник на Р.М. 31/98“, „неопходно беше сите културни манифестации, во случајов и МТФ „Војдан Чернодрински“, да се пререгистрираат до 9 јануари 1999 година. Еден период од околу 2 месеци МТФ формално-правно не постоеше. Бидејќи Фестивалот традиционално почнува во почетокот на јуни, беше доведено во прашање неговото одржување, па чувствувајќи морална и професионална обврска, презедов одредени активности.

Ми се чинеше дека е логично и најбезболно да ги повикам членовите од претходниот состав. Така, на 24 февруари 1999 година во МНТ се одржа Основачко собрание во состав:

- ФДУ – Кирил Ристоски, претседател;
- МНТ – Мими Таневска, член;
- Драмски театар – Ѓорѓи Јолевски, член, подоцна Димитар Станковски;
- Албанска драма – Веби Керими, член;
- Турска драма – Ељеса Касо, член;
- Театар за деца и младинци – Предраг Павлоски, член;
- НТ Куманово – Горан Илиќ, член;
- НТ Штип – Љупчо Бреслиски, член;
- НТ Велес – Јордан Витанов, член;
- НТ Струмица – Крсте Јовановски, член;
- НТ Прилеп – Билјана Беличанец, член, подоцна Марјан Чакмакоски;
- НТ Битола – Владо Талевски, член, подоцна Борис Чоревски;

Секретар на Фестивалот Стојан Дамчески.

На Собранието се донесе одлука за:

- Пререгистрирање на МТФ „Војдан Чернодрински“;
- Избор на орган на управување и претседател;
- Усогласување и потврдување на Статутот во согласност со новите прописи;
- Предлог-програма за работа на Фестивалот.

Оттогаш, Фестивалот функционира како здружение на граѓани, а финансиската конструкција продолжи целосно да ја покрива Министерството за култура на Р. Македонија, како и со помош на спонзори од градот-домаќин.

Една од повеќето промени што се вградија во Статутот е точката со која се овозможува во натпреварувачкиот дел да можеа да учествуваат неформални ат-хок и вонинституционални групи. но со професионални актери.

Собранието, односно Управниот одбор, по предлог на Претседателот на Собранието, назначува селектор, оценувачка комисија и предлага кандидати за Наградата за животно дело.

Селектори на:

32. МТФ – Љупчо Ѓорѓиоски, режисер;
Мими Таневска, актер;
Ненад Стојановски, актер;
33. МТФ – Иван Додовски, театарски критичар;
34. МТФ – Мето Јовановски, актер;
35. МТФ – Блаже Миневски, драмски писател.

Оценувачка комисија на:

32. МТФ – м-р Жанина Мирчевска, драмски писател;
д-р Борис Павловски, театролог;
Иван Поповски, режисер;
Владинир Светиев, актер;
Веби Керими, актер;
33. МТФ – Рахим Бурхан, режисер;
м-р Русомир Богдановски, драмски писател;
Лилјана Велјанова, актер;
д-р Љупчо Печијаресќи, професор;
Владо Талевски, актер;

34. МТФ – д-р Јадранка Владова, писател;
Јордан Витанов, актер;
Иван Ивановски, театарски критичар;
Бајруш Мјаку, актер;
Љупчо Тозија, режисер;
35. МТФ – Рефет Абази, актер;
Бедија Беговска, актер;
м-р Иван Додовски, театарски критичар;
Димитрие Османли, театарски
и филмски режисер;
Јордан Плевнеш, драмски писател.

Востановената Награда за животно дело што се доделува во рамките на МТФ „Војдан Чернодрински“ за исклучителен придонес во драмското творештво, Собранието на Фестивалот, последниве четири години оваа престижна награда им ја додели на следниве театарски творци:

– Александар Алексиев, театролог;
– Благоја Алексоски, актер и драмски писател;
– Вукан Диневски, актер и режисер;
– Иван Ивановски, театарски критичар;
– Антоанета Ковачевиќ, актер;
– Лозана Мушарев, актер;
– Димтирие Османли, театарски и филмски режисер;
– Јоана Поповска, актер;
– Алеко Протоѓеров, актер;
– Ристо Стефановски, театролог;
– Петар Стојкоски-Бабец, актер;
– Коле Чашуле, драмски писател;
– Љупка Џундева, актер.

Се разбира, суштина на еден фестивал се претставите во конкуренција, односно, еден, така да се каже, пресек на најдоброто во еден период (меѓу два фестивала). Но, не секогаш може да се направи избор на квалитетни претстави или да се осмисли некаков концепт. Селектирањето на претставите е дадена ситуација и селекторот не може да измисли подобри од оние што ги понудиле театрите квалитативно и квантитативно, а потоа да се третира тоа како проблем на Фестивалот. Но, затоа со разни други активности и случувања може да се подигне нивото и дигнитетот на тој фестивал.

Придружна програма

Погрешно се третира дека придужната програма е нешто што е **второ** на еден фестивал. Напротив, тоа може и уште како да биде коректив, иако не

елјеса касо (султан ибрахим) и бедија беговска (кösем султан) во „лудиот пастирел“
театар на народностите, турска драма

секогаш може да се осмисли концептуално, пред сè поради термините, од кои зависи колку ќе биде застапена. Во овие четири години се случуваше одредени претстави во придружната програма, да бидат во „опозиција" во позитивната смисла на зборот на претставите во конкуренција, со оригинален и неконвенционален режисерски израз и пристап, со еден поинаков актерски сензибилитет и начин на размислување.

СИМПОЗИУМ

Една од вертикалите што ги подигнува реномето и дигнитетот на Фестивалот, беа симпозиумите на тема, и тоа:

1997 г. – 32. МТФ – „Македонската драматика/драматургија помеѓу традицијата и современоста";
1998 г. – 33. МТФ – „Македонската театарска критика";
1999 г. – 34. МТФ „Актерството и режијата во македонскиот театар";
2000 г. – 35. МТФ „Прилози за историјата на македонскиот театар".

Симпозиумите целосно ги подготви и ги водеше *д-р Јелена Лужина,* театролог и професор на Факултетот за драмски уметности – Скопје.

Трудовите од излагањата се поместени во зборници.

На овие симпозиуми, свој прилог дадоа над сто еминентни учесници, од кои педесетина доктори на науки, универзитетски професори, академици, повеќе од 40 истакнати актери, режисери, театарски критичари, сцнеографи, костимографи, книжевни теоретичари и критичари и други.

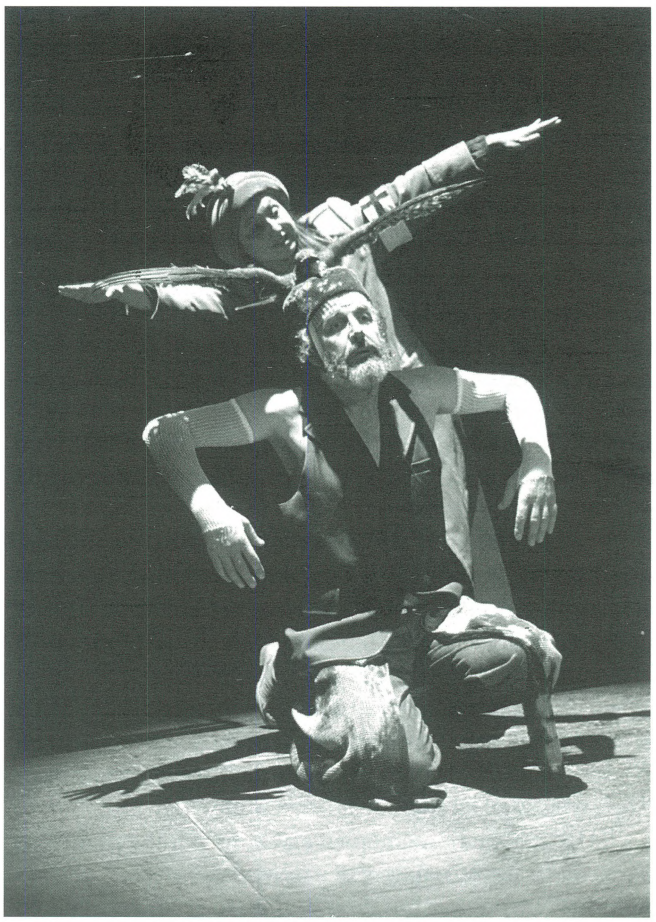
Според искажаните оценки од неговите непосредни учесници, како во пишаните така и во другите медиуми, овие симпозиуми во целост се означени како настан од голема важност и исклучително значење за македонската театролошка наука.

Можеби ќе звучи нескромно, но тие се основа за Македонскиот театролошки институт.

СВЕЧЕНИ ОТВОРАЊА

Рековме дека изборот на претставите во конкуренција е дадена ситуација и тука не може да се додаде или одземе на ниво на квалитет. Но, осмислувањето на свеченото отворање е сегмент кој може да придонесе за празничното чувство, па така ќе потсетиме дека:

– на 32. МТФ во 1997 год., откако небото се распара од пукотници и огномет, од повеќе страни се



кирил ристески и мими таневска во „полковникот птица"

појавија СКОМРАХИТЕ (костимирани студенти по актерска игра на ФДУ) и говорејќи монолози ја воведоа публиката во КД „Марко Цепенков", кој пак беше облечен екстериерно и ентериерно во ново руво. Всушност, студениот натур бетон мирисаше на театар, зашто беше преслечен во стари костими од претстави, сценографии, реквизити и платна. На некој начин вака осмисленият простор може да се дефинира како театарска изложба. Идејата и реализацијата беше на Валентин Светозарев – сценограф, Благој Мицевски – костимограф, и Владо Ѓоревски, кој го направи и ликовно-техничкото обликување;

– на 33. МТФ во 1998 год., по поздравниот говор на претседателот на градот, зиркајќи во книгата што ја држи дедо Марко Цепенков пред Домот на културата и со негов јазик, Претседателот на Фестивалот ја покани и ја поведе публиката низ чудесниот свет полн со драматика, создаден од златните раце на академскиот сликар, сценограф и костимограф – професор на Архитектонскиот факултет, Владимир Георгиевски. Тоа беше грандиозна изложба од 105 слики, скулптури и релјефи, поместени на конструкција во форма на вписан крст, која самата по себе претставуваше претстава преполна со галерија силни

ликови излезени од Библијата, од делата на Достоевски, Гоголь, Сервантес, од животот, а всушност сето тоа од душата на Георгиевски која самата по себе е космос;

– во 1999 год. свеченото отворање на 34. МТФ „Војдан Чернодрински" почна со дефиле на костими што ги носеа колеги актери, следени од магичниот ритам на музичката група „ФОЛТИН" и кои ја воведоа публиката во просториите на Домот на културата, за да учествуваат на проектот „ПРОСТОР" од истакнатиот македонски костимограф Благој Мицевски. Проект во кој авторот преку игра на материјали и кроеви што обликуваат нови значења во просторот, инвентивно и инспиративно го најави (во креативна смисла) бесзкрајно отворениот простор за дејствување на театарот;

– во 2000 год. 35. јубилеен МТФ „Војдан Чернодрински", исто како и Триесет и вториот, беше во знакот на домашната драма. На платото пред Домот на културата „Марко Цепенков" на конструкција 10 x 10 и висина 5 метри беа презентирани со компјутерска видео-техника над 120 сценографски остварувања на истакнатиот македонски сценограф Валентин Светозарев. Овие презентации на затемнетиот простор му даваа магичност и нестварност.

Во ваква атмосфера и амбиент беше прикажан филм од 16 минути на кој беа претставени сите добитници на Наградата за животно дело – статуетка со ликот на Чернодрински што ја доделува овој Фестивал, а тоа значи дека беа претставени 30 личности: актери, режисери, драмски писатели, критичари, кои оставиле длабока трага во македонскиот театар. Претседателот на Собранието на Фестивалот по повод 35-годишниот јубилеј и 2000 години христијанство, на сите починати театарски дејци, знајни и незнајни, со поздравна реч симболично им ја додели Наградата за животно дело, статуетката со ликот на Војдан Чернодрински – патрон на овој фестивал.

Овој филм, кој заедно со анимацијата би чинел толку колку што Фестивалот на би можел да плати, бесплатно го направи Факултетот за драмски уметности, поточно Одделот за монтажа под менторство на проф. Димитар Грбевски, како подарок за двата јубилеја.

ПРОМОЦИИ

Според проценките, во текот на сите четири фестивали вкупно се промовирани околу 35 книги на македонски автори (монографии, студии, книги со драмски текстови, избор на театарски критики и есеи, зборници на трудови), односно неколку книги, преводи од светската драматика (Јонеско, Бекет, Метерлинг, Но-драми, повеќе преводи на антички трагедии, како и компакт дискови со театарска музика). Постојан беше напорот на МТФ низ овие промоции да ги претстави сите релевантни театарски/театролошки изданија што во Македонија се објавуваа помеѓу два фестивала. Промоциите беа конципирани и реализирани низ комуникативни и конзистентни форми: главно како 15-минутни „воведи" во секојдневните тркалезни маси. Промотивните текстови, односно информациите за промовираните книги, секојдневно беа објавувани во билтените на МТФ.

МУЗИЧКИ НОКТУРНА

Музичките ноктурна всушност претставуваа портрети на личности, творци, кои создаваа театарска и филмска музика. Па така во доцните ноќни часови се дружевме со: Венко Серафимов, Кокан Димушевски, браќата Нечак, Тодор Бојациев, Дејан Кузмановски, Бошко Симоновски, Горан Милошевски и други.

ТРКАЛЕЗНА МАСА

Отсекогаш имав чувство, дека тркалезната маса, како кај нас така и на пошироките простори, е една импровизација каде што доминирало лицемерието и интригата. Видливи биле наменски дискусии, навивачки табори, незаслужено истакнувани резултати, но и неправедно премолчени претстави. Мојата основна идеја со воведувањето на водители и медијатори (иако тоа не е мој изум) беше да се обезбеди колку-толку рамноправен третман на сите учесници, зашто медијаторите имаа обврска да се подготват за секоја претстава, не претендирајќи на единствен и дефинитивен суд, туку повеќе да бидат провокација за разговор и низ аналитичка проценка на претставите во и надвор од конкуренција секој од свој агол да ги промислува и да ги презентира своите драматуршки, режисерски, социолошки, семиолошки, ликовни размисли и читања на видените претстави. Наспроти вредносниот и дескриптивниот суд на медијаторите, имаше и бројни искажувања и интуитивни судови на најразличните учесници на тркалезната маса, кои својата дискусија ја базираа од аспект на импресија (што е исто така многу значајно). Долгочасовните разговори, анализи, полемики и многубројното присуство, се најдобар доказ за потребата од една темелна, стручна, објективна и компетентна критика.

Така, тркалезната маса побудуваше голем интерес, се јавуваа од 15 до 20 дискутанти од во просек стотината гости и учесници како и дел заинтересирани од публиката, односно граѓаните.

Тркалезната маса полека но сигурно (не секогаш успешно, се разбира) го оправдуваше замисленият концепт и беше место каде што се зборуваше за театарскиот чин кој исчезнал претходната вечер со аплаузот.

Зачудува тоа, што малку луѓе а особено новинарите не го видоа или не сакаа да видат и да нотираат:

– дека на Фестивалот се појавија нови имиња, се прошири кругот на дискутанти: млади режисери, драматурзи, критичари, театролози, актери, кои неспорно носат нов квалитет и поместување на односот кон театарскиот чин, како многу значаен и повеќеслоен феномен кој бара и сериозно и научно фундирано обмислување. Повеќето од нив денес пишуваат за театар во разни печатени и други медиуми;

– дека во овие 4 години, независно дали станува збор за тркалезната маса, оценувачка комисија, селектор итн., беа вклучувани луѓе кои од различен аспект по вокација ги промислуваа работите. Секогаш беа противставени копјата во едно тело, од аспект на драмски писател, наспроти театарски критичар, наспроти режисер, наспроти ликовен уметник, актер, театролог итн. И, се разбира, никаде и во ниедно тело покрај новите и младите, не беа отфрлени доајените, секој во својата област.

Последниве четири години на тркалезната маса како водители и медијатори зедоа учество:
– м-р Деспина Ангеловска, театролог;
– м-р Русомир Богдановски, драмски писател;
– Зоја Бузалковска, режисер;
– Билјана Гарванлиева, драмски писател;
– Искра Гешовска, театарски критичар;
– м-р Иван Додовски, театарски критичар;
– Викторија В. Димеска, ликовен критичар;
– Братислав Димитров, драмски писател;
– Тодор Кузманов, театарски критичар;
– Блаже Миневски, драмски писател;
– Лилјана Мазова, театарски критичар;
– д-р Љупчо Печијарески, професор;
– Кристијан Ристески, режисер;
– Викторија Рангелова, театролог;
– Катица Трајковска, новинар;
– Сотир Трајков, новинар;
– Љупчо Тозија, режисер;
– Мируше Хоџа, театролог;

На крајот, како што се гледа, учествуваа личности кои се школувале а и денес творат надвор од нашава земја: Иван Поповски (Москва), Рахим Бурхан (Германија), Жанина Мирчевска (Словенија), Деспина Ангеловска (Париз), Борис Павловски (Загреб).

Како гости на Фестивалот, зависно од средствата, беа присутни: Јован Ќирилов и Феликс Пашиќ

(Југославија), Красимир Спасов и Крикор Азарјан (Бугарија), Јуџин Ертел (Турција), Борис Павловски (Хрватска), Сафет Плакало (Босна и Херцеговина).

Може слободно да се констатира дека Фестивалот во овие 4 години имаше работна и творечка атмосфера.

БИЛТЕН

За да ги евидентира, коментира и „конзервира“ (за потребите на идната театарска историја) сите случувања во и околу Фестивалот, МТФ посебно внимание му обрнуваше на кадровскиот и техничкиот/технолошкиот аспект на сопствената автореференцијалност. Имено, секој фестивалски настан што се случил во секој фестивалски ден - во текот на сите четири години - педантно е забележан од новинарите на редакцијата на Билтенот на МТФ, што подразбира: претставите и нивните ансамбли, разговорите на тркалезните маси, промоциите на сите книги и публикации, известувањата за сите изложби, објавувања на сите официјални одлуки сврзани со одржувањето на Фестивалот.

Читајќи ги билтените, сосем е едноставно да се реконструираат сите четири фестивалски манифестации. Редакцијата на билтенот ја сочинуваа:
– Роберт Алаѓозовски, новинар;
– Билјана Гарванлиева, драматург;
– Искра Гешоска, театарски критичар;
– Ирена Димовска, новинар;
– Оливера Павловиќ, професор;
– Гоце Ристовски, театарски критичар;
– Игор Тасески, новинар;
– Лулјана М. Секулиќ, новинар.

ФЕСТИВАЛСКИ ИЗДАНИЈА

а) Редовни изданија

Веќе во првата година од својот мандат, Советот на МТФ почна да обрнува посебно внимание на нов/поинаков пристап кон сите фестивалски публикации, почнувајќи од нивниот суштествено изменет/модернизиран и високо естетизиран визуелен стандард. Благодарение на успешната соработка со битолското графичко студио „Бодото", односно со авторите Владо Ѓоревски и Христо Бојаџиев, Фестивалот се збогати со извонредни тематски плакати (секоја година различни), коишто функционираа како основа за визуелното обмислување на сите годишни фестивалски изданија: каталог, програма, покани, корица за билтен, корица за зборник на симпозиумските трудови.

Квалитативно различниот фестивалски ликовно-пропаганден материјал, битно придонесе и за конституирање на поинаков имиџ на фестивалската манифестација во целина.

б) Посебни изданија

Како особено релевантни, сметам, треба да бидат спомнати две мали книшки – скици за монографии – и двете објавени во 1999 година, а посветени на двајца исклучителни протагонисти на македонскиот театар, коишто, за жал, починаа помеѓу 33. и 34. фестивал: Тодор Николовски и Ненад Стојановски. И двете подготвени според највисоките театрографски стандарди, во ликовна смисла високо естетизирани, приредени од двајца млади театролози, отпечатени во екслузивен тираж од само стотина нумерирани примероци, овие книшки – денес – претставуваат раритетни изданија кон кои треба да се однесуваме крајно респективно.

РЕЗИМЕ

Од претходно прикажаново, може да се препознае еден осмислен концепт со одредена цел. Некогаш повеќе некогаш помалку успешен, времето ќе каже. Секако дека можеше и подобро. Морам да кажам дека туркајќи на мускули некои работи во одредени моменти, се чувствував како „стечаен управник", но не жалам за вложениот труд. Фестивалот во можеби неговите најкритични години, опстана и го прослави своето 35-годишно постоење. Добронамерните велат и пишуваат дека Фестивалот имал нагорна линија.

Тоа што сакам да го потенцирам е следново:

– МТФ „Војдан Чернодрински" во изминатите 35 години од постоењето се избори да биде манифестација од посебен национален интерес и единствена од ваков вид во нашава држава;

– Неодложно треба да влезе во Националната програма;

– Ако нема услови за скорашно донесување на Националната програма, статусот на Фестивалот може и мора да се реши со посебен закон, со кој ќе се формира дирекција слична на Охридско лето, Струшки вечери на поезијата, па со тоа и фактички да добие третман дека е од национален интерес, а не да функционира како Здружение на граѓани.

Фестивалот да се одржува секоја година, а не како што се предлага биенално, и тоа: една година со избор на најдобрите претстави работени врз текстови од светската и домашната драматургија, а другата година со избор на најдобрите претстави работени врз текстови од домашни автори, што значи државјани на Република Македонија.

Меѓутоа, кога Фестивалот е на домашна драма, изборот да се прави пошироко, односно секаде во светот каде што се поставени македонски драмски текстови од наши или други режисери да имаат право рамноправно да конкурираат.

Да се доделува една награда ГРАН ПРИ за најдобра претстава која ќе ги опфаќа сите сегменти што ја сочинуваат претставата (режија, сценографија, костимографија, музика итн.).

Да се доделат две награди за најдобри актерски остварувања.

Кога Фестивалот е на домашна драма, да се додели и една награда за текст праизведба кој ќе се појави меѓу два фестивала. Наградата, се разбира, да се доделува врз читан текст.

На крајот, им благодарам на сите соработници.

Скопје, октомври, 2000 год.

Кирил Ристоски
Претседател на Собранието на МТФ
„Војдан Чернодрински" - Прилеп

Трајче Кацаров

Животни склоности

(По повод педесеттиот роденден на Народниот театар во Штип)

Воопшто не знаев дали е ден или ноќ, дали сонцето ги распрскува своите зраци по дворот на старата куќа, пренесувајќи ја бојата на небото и во водата од тенџерето во кое кучето ја гаси својата жед, или месечината ги плетка своите златни коси во гранките на сувата слива, кога им реков на насобраните деца за игра: вчера ме одведоа на театар.

Атмосфера блиска на расказот на Бодлер *Животните склоности*. Таква беше играта, секое од децата требаше да раскаже за она што му оставило забележителни впечатоци во неговото детско живеење.

Да, така почнав. Реков дека вчера ме одведоа на театар. Можеби очекував децата да одговорат на мојата почетна реченица со широко отворени очи и со подзинати усти, затоа три-четири пати ја повторив реченицата – вчера ме одведоа на театар, т.е. сè додека не почнаа малечките главички лук, така ги нарекував кога ги презирав, да се вртат накај мене, уверувајќи ме дека и покрај многуте поинтересни приказни ќе ја слушнат и мојата.

Им реков дека на сцената во театарот видов млад човек што умре во туѓина, далеку од дома. Умре во фурната чиј сопственик беше лош човек – крвопиец. Младиот човек додека умираше ја довикуваше својата жена. Другарите што беа собрани над неговиот смртен одар, го плачеа. Го плачеше и кутрата му мајка и жена му. Најмногу ми беше жал за детето. Тоа не го познаваше својот татко, затоа се фрли во прегратките на друг човек. Беше страшно, несреќниот живот ја беше обвиткал целата сцена... По претставата го видов човекот што умре во театарот – жив и здрав, минуваше по мостот на пресушената река. Бев пресреќен. Научив дека и смртта може да се победи. Го засакав театарот. Ја засакав неговата магија.

Главичките лук си ги собраа погледите под мишка, јазичињата си ги врзаа за забите и си тргнаа со мислата во главата што ме карактеризираше како чукнат човек. Тие отидоа, а јас не престанав да го сакам театарот и, кога ќе ми се дадеше можност, да раскажувам за она што ќе го доживеам во него.

Драги читателу, можеби ќе ти биде мачно, можеби ќе сметаш дека навистина има многу поинтересни работи од она што јас можам да го раскажам за театарот, ама, ако не ти се брза прочитај го она што некогаш сум го запишал за претставите во Народниот театар во Штип, што го заслужиле вниманието на публиката:

РЕЈС, автор: Станислав Стратиев, режисер: Здравко Митков
сезона 94/95

... Сè е јасно: светот е апсурден, не произлегува од другата, туку од нашата свест. Не можеме да стигнеме подалеку од човекот, без разлика кои насоки ги држиме и кои средства ги користиме.

Човекот е во течението на идеологијата на своето општество... Тој секогаш изникнува прво од себе, а не од другите... Во него алтруизмот и егоизмот заземаат постојано иста позиција. Затоа злото не е случајно. Тоа е тука, во близината, готово е да се појави. Но, и доброто не е илузија, тоа се јавува дури и во најбезнадежните ситуации...

Изваденот фрагмент од книгата на Цветан Тодоров, каде што се зборува за проблемот на меѓучовечките односи, во доволна мера може да ни помогне да ги одредиме параметрите врз кои е градена пиесата *РЕЈС*.

Тоа е пиеса што кај читателот создава дилема околу тоа дали припаѓа на жанрот на комедијата или на категоријата политичка гротеска. Авторот во пиесата, а на него се надоврзува и режисерот, па може да се каже авторите на претставата, немаат намера да го објаснуваат светот туку само да ги опишат доживувањата со средства најподобни на нивната творечка виолентија.

Кога би можел, овде ќе бидеме малку нескромни, великиот Ками да ја види претставата *РЕЈС*, сигурно би ја окарактеризирал како игра во која трагичното треба да се сфати на почетокот (моментот кога луѓето се качуваат во рејзот, кога стануваат

патници) а комичното на крајот (во моментот кога патниците сфаќаат дека нивниот пат е со промашена цел).

БАЛКАНСКА 3/А,
автор: Дејан Дуковски,
режисер: Љубиша Георгиевски
сезона 94/95

Тетарите се кутии, вели Питер Брук, за чија содржина многу помалку дознаваме од нив отколку од пликот за писмото пуштено внатре. Вообичаено, пликовите се големи колку што е размерот на посланието.

Осмислувајќи го репертоарот, решивме содржината на кутијата – Народен театар Штип, да се чита преку пликот за посланието – *Балканска 3/а.*

Станува збор за гротеска чии размери се детерминирани од Дејан Дуковски, современ македонски автор, кој внесувајќи нов тембар преку драмските дела *Балканот не е мртов* и *Буре барут,* иманентно се наметнува на новиот миг, на изразот – театар што задоволува, т.е. разонодува, како и од Љубиша Георгиевски, режисер, кој со својата естетика и опит го дига театарот на позиција лабараторија на животот.

Театарот е израз на секој аспект од човековото суштествување. Секоја животна форма е валидна и има потенцијално место во драмскиот исказ. Мирна, Илија, Потстанарот еден и два, Арслан, карикатуралните ликови на фарсичната гротеска *Балканска 3/а,* проектираат аспект на човековото живеење кое се очитува низ девизата ***Бурек, да! Ајвар, не!*** и кое му овозможува на театарот да има нужда од проблесок на стравот сред смеата.

ДАМАТА ДОАЃА,
автор: Зденек Подскалски,
режисер: Димитар Стојанов-Нов
сезона 96/97

Зад името на Зденек Подскалски стојат четириесет филма. Во филмскиот свет е познат уште и како ветеран на филмската комедија. Се јавува и како коавтор на неколку сценарија. *Посетата на младата дама* е прва негова пиеса.

Посетата на младата дама е градена врз линијата на вечната човекова комедија и на личното, по сè, личното во ужасниот заеднички живот. Драматуршки, сценски ја организираат сценки што отвораат игра без застој и завеси. Сите сегменти во неа се зближуваат, се допираат, за да поминат една во друга, за да создадат мозаик-слики на судбината на индивидуата кои потоа се проектираат во слики на светот и на животот.

Дејството во претставата се интезивира до целина низ начелата: Исти луѓе во различни ситуации, различни луѓе во исти ситуации – ситуации на залудните обиди да се промени судбината. Со еден збор, *Дамата доаѓа*, е претстава сочинета од луѓе, не од марионетки, од дејство, не од алегорија, од светското, не од моралното.

КОШМАР,
автор: Б. Димитров,
режисер: Владилен Александров
сезона 96/97

Темпераментот на Б. Димитров и неговиот драматуршки опит стануваат, барем во последно време, честа провокација за режисерската театарска естетика. Но, кој е Братислав Димитров? Актер е по вокација, меѓутоа според описот на работните задачи е драматург, и тоа во Македонскиот народен театар. Неговите творечки проблеми произлегуваат од желбата да биде правилно разбран и точно психолошки протолкуван. Се стреми сопствените пиеси да ги карактеризира со сценска податливост и крајна издиференцираност на ликовите. Негов жанр е драмата, а содржината ја гради врз фабулата што ја црпи од социјалното милје. Во градењето на драмската структура му провејува лирскиот елемент, затоа репликите му се кратки, јасни, а монолозите му се поетични. Пиесата *Кошмар* е потврда дека неговиот драматуршки израз има континуитет. Низ животот на главните личности: Даме, Вера, Елена, Јордан нè спушти до дното на човековата душа, до животот што го осудува избраниот да умре на крст, откако ќе види дека нема спас, експлозијата на големата смрт бара жртви, бара луѓе подготвени за големи дела.

Режисерот на претставата Владилен Александров, добро познат на бугарската театарска јавност по својот слободен однос кон литературната подлошка на претствата, по слободата во прекомпонирањето на центарот на пиесата, приоѓа кон текстот на Димитров како кон материја што го предизвикува неговиот творечки жар, т.е. режисерски немир. Тој во пиесата со точни, свежи средства создава услови со кои суштината на проблемот си го добива своето природно место, се сфаќа органски, се влева во целото, во она што е дефинитивно – човековото. Сценската форма на Александров и во овој случај се јавува како потврда на неопходното, на актуелното, на вечното во човековото опстојување.

СОНЧОГЛЕДИ, автор В. Катаев, режисер: Коле Анѓеловски
сезона 97/98

Во триесеттите години на дваесеттиот век, заедно со Булгаков, од југот на државата, поточно од Одеса, во советската книжевност влегува Валентин Петрович Катаев.

Одеса и југот, вели во еден свој есеј Варлам Шаламов, во тоа време одигруваат значајна улога во младата советска книжевност.

Катаев е писател чијшто творечки опус се огледува во сите книжевни родови. Почнува со поезија, со реминисценција на Кузмин и Волошин, за да продолжи со прозни форми во кои се забележуваат елементи од Гоголевиот црн хумор и лиризмот на Лермонтов. Во неговиот драмски опус, значајно место заземаат водвиљот, комичниот жанр, фарсата, но не е исклучена и сатирата како еден вид духовна форма на смешното.

Катаев своите дела ги објавува уште од 1914 година, но неговите први драмски обиди датираат од 1921 година, и тоа на сцената на МХАТ. Неговите комедии и водвили се играле ширум поранешниот Советски Сојуз, сега и ширум Европа. Како исклучително забележителни се: *Квадратурата на кругот, Универмаг, Милиони маки, Случајот со ѓенијалецот* и др.

„сончогледи"

Во водвиљот *Ден за одмор,* првпат изведен во 1947 година во Московскиот сатиричен театар, Катаев преку приказот на малограѓаните, кариеристите и превртливците, преку еден динамичен, проткаен со радост и духовит хумор, се наметнува на светската театарска ситуација како современ, т.е. актуелен автор.

Режисерот Коле Ангеловски претставата ја гради врз динамичен ритам. Просто во претставата сè се движи, и тоа во сите можни правци. Средбите се избегнуваат за влакно, а тогаш кога се неизбежни забавната структура на сцената го достигнува зенитот. На Ангеловски му успева, низ кусите вертикали и кратките хоризонтали што како траги во своето движење ги оставаат карикатуралните ликови и нивните меѓусебни односи, да изгради окраска која комуницира исклучиво преку тембарот на смешното.

Претставата треба да се сфати како уште еден прилог на театарските дејци кон ведрата атмосфера на сцената, уште еден пролог кон апологијата на смеата...

ТАНЦ СО БРАКОТ, автор: А. П. Чехов, режија: Е. Курман
сезона 97/98

Еве само една реченица од она што Олга Книпер ќе го запише по првата средба со Чехов: И од една одвај доловлива карактерна цртичка започна да расте целата суштина на човекот.

Токму така, на човекот кој само насмевнато, тивко, просто ненаметливо, со својата немушт да учи, да покажува, да те гледа и воопшто да не страхува да ти каже, ако ти треба мојот живот земи го, зашто јас ќе го земам твојот, но не да го уништам туку да го пуштам да се огледува во мојата студена објективност...

Чехов ги сакал жените, за тоа зборуваат цитатите од неговите писма: Ако знаеш како здодевно тропоти дождот по покривот, како ми се сака да си ја видам жената. Имам ли навистина жена? Каде е таа?

Ги сакал жените, го сакал и бракот, иако говорел: Ако се плашите од осамата, не женете се, или женидбата е интересна само од љубов, а да се ожениш со некоја девојка само оти е симпатична, тоа е исто како од пазар да купиш нешто само затоа оти е убаво.

„Танц со бракот"

Ги сакал и жените и бракот, па сепак не ги оставил надвор од неговиот цинизам, саркастичен дух, од неговата можност да исмејува, да го регистрира карикатуралното.

Просто ненаметливо, тивко, смеејќи се, со манир на лош учител и демонстратор, Чехов во трите раскази врз кои се гради претставата *Танц со бракот*, потврдува дека жената е прекрасна и дека секој би бил прекрасен сопруг, ако му се даде жена која како месечината не ќе се јавува секојдневно на неговото небо.

Велат дека во Чеховите дела нема ништо автобиографско, но за кого пишува авторот кога пишува за стравот на момчето од женачка, за несреќата на мажот поради жената тутор, за мажот што го губи животот во мигот кога умира и неговата сакана, неговата жена, ако не за него?

Зар она што ѝ го вели во писмото на Олга Книпер од Јалта: Мила моја началнице, строга жено, ќе се хранам само со леќа, при влегувањето на Немирович и Вишневски ќе скокам на нозе, само дозволи ми да дојдам... не зборува дека Чеховите творби, барем овие (трите раскази) знаат да бидат автобиографски или блиски до неговиот живот и карактер?

Чехов не учи, не поткажува, не демонстрира, но режисерот Курман не бега од ниту една црта на генијот на Чехов, можеби затоа направи претстава која влегува во антологијата на современиот македонски театар.

ЈОНАДАВ, автор: Питер Шефер, режисер: В. Александров
сезона 97/98

Во годината 1987 година кога режисерот Милош Форман го завладеа светот со филмот *Амадеус*, кога името на Шефер се прочу и во кината од рангот на кино Парадизо, тој не седнал да раскажува за своите пиеси: *Вежби за пет прсти*, првпат поставена од сер Џон Гилгуд, за *Еквус*, во која играл Ричард Бартон, ниту за њујоршката награда Тони, а уште помалку за наградите на *Ивинг Стандард Драма* и други. Значи, не раскажувал за времето кога со пиесите *На четири уши*, *Око по наем* и *Ограбување на сонцето*, го завладеал лондонскиот театарски свет, туку на 61-годишна возраст ги активирал своите ирационални чувства и ја напишал четвртата по ред голема творба – *Јонадав*.

Ако во пиесата *Вежби за пет прсти*, се среќаваме со ископлексирани суштества чии карактери се рецидив и на стекнатите и на наследните особини, ако во *Амадеус* се среќаваме со победници вооружени со предимство од социјално потекло, но и со фалшот и бедата на духот, во *Јонадав* се среќаваме со личности што страдаат под јаремот на егоцентризмот на желбата за духовна и морална превласт.

Во *Јонадав*, авторот засегнат од моралните проблеми на светот, постојано подготвен да навлезе во сложеноста на човековиот дух, во филозофијата на човековите заемни односи, зборува за распаѓањето на Давидовиот дом. Домот на царот на Јудеја и Израел, домот на најсветлата личност во историјата на израелскиот народ, се распаѓа, но не од војската на непријателските племиња, туку од итрите комбинации на Јонадав, синот на постариот брат на Давид – Самија Обесправениот. Јонадав се одмаздува за својот татко, но и за својата позиција на отфрлен и презрен роднина. Свесен за умопомрачеността од желбата за власт и вечното живеење, на своите роднини: Амном и Авеслом па и на Тамар, со итрина и лицемерие ги доведува до инцест и...

Се распаѓа домот на Давид, светот се судира, не со неговите камени остатоци, туку со синтагмата Давидови деца и стравува...

„јонадав"

УЧИЛИШТЕ ЗА ЖЕНИ,
автор: Молиер,
режисер: Љупчо Ѓорѓиевски
сезона 98/99

Жан Батист Поклен Молиер, од 1659 до 1673 година, напишал точно 25 пиеси. За сите тие четиринаесет години, качувајќи се кон високата цел, успеал така да ја разбранува француската јавност, што и на најкусогледиот му било јасно дека Молиер нема води за мирна пловидба.

Негови сцили и харибди биле тапите задници и глупавите муцки, а ги имало на претек околу него. Но Молиер, кој не можел да биде Цезар на сцената, останал тоа во животот. И наместо да ги лиже рококо столчињата во ложите на Пти Бурбон, Пале Ројал или во салоните на маркизата Рамбуе, се качувал од сцена на сцена и оттаму, задушен во прав, исмејувал, насмејувал, т.е. освојувал.

Браво Молиер, тоа е вистинска комедија!, довикувале од публиката. Тој не паѓал во занес, туку се трудел во својот занает да инјектира цврста свест и искреност, слична на онаа кај момчето во приказната на Андерсен, кога извикало „Кралот е гол!"

Во случајот на Молиер, државата била гола. Но, секој можел да види дека голотијата е плод на подлоста, лицемерието, глупоста, зависта и уште што ли не.

Молиер не се плашел да ја разголи државата или да викне: Маркизите се тапи задници, мажите се рогоносци, црковниците се похотни! Често во своите походи бил сам, но понекогаш и во дружба со кралот и неговите најблиски.

За него животот постоел само тогаш кога ќе се реализирал преку сцената или преку напишаното. Затоа не знаел за друго освен да глуми, да глуми и да пишува, и пак да пишува. Со одглуменото и напишаното ги учел и другите, но и себеси. Не случајно Булгаков во романот посветен на животот и делото на Молиер, пиесата *Училиште за жени* ќе ја нарече училиште за драматургот.

Кога сме веќе кај оваа пиеса, можеме ли да си поставиме вакво прашање: Што научила Франција од најнародната, најпрезрената, од пиесата што предизвикала полемики на сите духовни нивоа во државата?

Одговорот е краток и јасен. Го научила она што Ларошфуко го пласирал со години во салоните на лицемерните парижанки. Научила дека добри дела се само нашите скриени пороци.

Но, што научил Молиер од сопствената пиеса? Научил дека е Цезар и дека, освојувајќи ги висините, губи меѓу пријателите. Научил дека ќе го убијат злобата и зависта. Научил да ги брои пријателите на прстите од едната рака и да остане засекогаш на сцената.

Најразно денес толпата завидливци
против тебе, Молиеру, ќе забруи.
Најубавата ти комедија
вековите идни ќе ги радува!

Го напишал тоа Боало, не да го подучи Молиера, туку нас. Да ни каже дека на пиесата *Училиште за жени* не ѝ недостасува ништо, само таа ни недостасува нам, на нашиот театар, сега и засекогаш.

МАКЕДОНСКА ЕМИГРАЦИЈА,

автор: В.Чернодрински, режисер: Горан Тренчовски

сезона 99/00

Трајко Китанчев, организаторот и човекот кој дал сѐ од себе да ја активира македонската емиграција во Бугарија, во 1895 година, сфатил дека е немоќен пред сенката на бугарскиот двор што ја брише независноста на емиграциското дело, па легнал и повеќе не се разбудил. Умрел.

Можеби умрел во знак на револт. Можеби оти револуционерното срце не можело да го издржи острилото на предавството, дотекот на очајот. Човекот адорант на неговота личност и дело, Војдан Чернодрински, ја задржал особеноста на екскламацијата и створил не ламент туку драмска форма.

Го наполнил перото со остри зборови и со секој пукот, со секој потег ја кршел корупката на емиграциската нужност, го подзасилувал револуционерното темпо и ја раскривал атмосферата во која воздухот мирисал на измама и стремеж за манипулација.

Чернодрински бил образован човек, можеби тоа го навело и на неколку храбри потези кои се огледаат токму во структуирањето на неговото драмско дело. Тој не се плашел да застане очи в очи со историјата, со животната стварност и да ја препише од збор до збор. Произвел натуралистичко дело и не стравувал дека тоа не може да ја одрази големата идеја. Тој не бил во можност да робува на уметничкиот висок дострел, но затоа пак робувал на македонското дело. Неговите драми почиваат на инертен мотивски реалитет, на аспектуларно разбирање на општата ситуација. Ликовите зборуваат со нагласена жестокост, со драмски јазик модулиран од македонскиот говор – проста и строга македонска реч.

Драмата *Македонска емиграција*, за која малку е пишувано од изучувачите на неговото дело како и од самиот Чернодрински, со ништо не заостанува од другите негови драмски форми. И таа е склоп на несигурна дијалошка историска хроника, заробена од екскламација и патос, особено во ситуацијата во која се спомнува Македонија и нејзината судбина. Но, тоа е и драма во која е применета школска шема на дејството. Ги поседува сите композициски елементи, со таа разлика што едните се поекспилицитни (експозицијата и кулминацијата), а другите се јавуваат како рецидив на невешт драматуршки опит. И овде агонот е како во другите драмски форми на Чернодрински, како што вели Друговац, во исконската спротивност меѓу доброто и злото, со достапно јасни, издиференцирани и размеѓени идејно-моралистички тензии.

Она што на ова дело на Чернодрински му недостасува е сериозниот третман или оптимистичкиот приод на режисерите, барем досега. Воопшто не е поставувано на македонските театарски сцени, ниту пак се забележува во анализите на проследувачите на делото на Чернодрински. Зошто е тоа така? Можеби оти се плашиме од неговата прека реч. ■

„македонска емиграција“

Иван Ивановски

Почетоците и првата фаза од развојот на актерското творештво на Мери Бошкова

(фрагмент од подолг текст)

Се чини дека најубавите нешта во животот се случуваат во детството и во младоста. Единствено во овој најубав период на човековото постоење може да се сонува за постоење на свој „театар“, најчесто во домашниот двор, за лудории, за „театарска игра“ итн. Како и многу други приказни во развојниот пат на низа познати и признати драмски уметници, кога станува збор за нивните почетоци, така и приказната за Мери Бошкова е врзана со доаѓањето на некоја циркуска трупа, која ги бранува мислите и чувствата на децата, ги пали нивните желби и тие да се зафатат со магијата на пеењето, рецитирањето. Таков беше случајот и со Мери Бошкова која живееше во намаштија, која уште на деветгодишна возраст првпат почувствува, се разбира несвесно, некоја неодолива љубов и привлечност кон тајните на актерската магија, и која во своето „театарче“ во дворот на куќата во Битола имаше и своја верна „публика“. Тоа беа нејзините другарки-врснички, кои носеа со себе леб, моливи, гуми за бришење и др., место театарски влезници.

Детството и кога е тажно и сиромашно, погледнато од перспектива на повеќе децении подоцна изгледа, сепак е најсреќната доба, која со ниедна друга не може да се споредува. Го памети Мери Бошкова својот татко со многу широка душа – печалбар, вратен од Америка, со малку спечалени пари, меѓутоа со „капитал“ на знаење на неколку светски јазици; бидејќи умре релативно млад, не можеше да им обезбеди на своите најблиски некоја поголема егзистенција, за која тој цел живот мечтаеше да им ја оствари... Ја носи длабоко во својата интима и мајка си, на која не ѝ преостануваше ништо друго туку да се премажи, зашто на крајот од краиштата секој си ја бара својата среќа во животот, а освен тоа беше сè уште млада, убава, полна со енергија и живот...

Што и преостануваше на Мери Бошкова, освен да се запише во Работничкото училиште и својата секојдневна егзистенција да ја бара и да ја обезбедува на тутунските полиња? Иако во градите го носеше мирисот на полињата послани со жолто злато – тутунот, таа длабоко во себе чувствуваше и нешто друго, дека неа театарот ја привлекува повеќе од магнет и од него не може никако да се ослободи. Ова само таа го знаеше, а го знаеја донекаде и нејзините поблиски пријателки кои постојано ја убедуваа дека е талентирана за театарска уметност, дека треба и мора да му се посвети на театарот и сл. Тоа ѝ го велеше и нејзиното срце.

Непобитен факт е дека младоста сама по себе е прекрасна, но кога уште и природата ќе биде штедра во своите дарови и ќе придодаде некои други надворешни и внатрешни убавини, тогаш за таквите млади суштества постои само еден единствен израз – убавици.

Вистинската убавица Мери Бошкова, која немаше ни 16 години, реши да ги напушти својата средина, својот роден град, и среќата, односно егзистенцијата да ја побара на друго место. Замина во Софија, каде што имаше роднини. За да се запише во софиската Театарска академија беше премногу млада, а постоеше и друг лимитирачки фактор – недостигот на финансиски средства. Само за школарина секој месец ѝ без потребни најмалку 300 лева, а таа сума за неа претставуваше баснословно голема, што дури ни во сонот не можеше да ја замисли...

Бидејќи враќање назад немаше, место во Театарската академија во Софија, се најде во модниот салон „Реви де шапо“, во кој одлично се снајде во потрагата по парче леб, и веќе на 17-годишна возраст таа стана шеф на салонот, односно се здоби со репутација на многу позната модистка, а тоа беше и во својот роден град – Битола по враќањето од Софија, но многу кратко време.

... Како се најде во првиот изведувачки состав на Народниот театар во Битола, ни денес не може рационално да си објасни, зашто сè прилегаше на сон, а сонот е многу тешко и речиси невозможно да се протолкува, зашто сè се случи некако наеднаш, брзо, неочекувано – и среќно за Мери Бошкова.

Од тие малку, речиси изброени денови поминати на сцената на Народниот театар во Битола, на Мери Бошкова многу нешта ќе ѝ останат во трајно сеќавање. Но, еден детаљ како посебно да е врежан во нејзиното помнење. Тоа е моментот кога играше во едночинката „Не знам ништо“ (тогаш друго и не се играше, при што пропагандните скечеви главно од советски автори водеа главен збор). Имаше едно место во спомнатата едночинка кога на прашањето од нејзиниот партнер „Дали сонцето сјае?“ Мери Бошкова (ја креираше улогата на неговата сестра), место со зборови одговори со порој солзи на лицето. Со неа плачеа и речиси сите гледачи во салонот.

... Се покажа дека не е мала привилегија да се биде член на првиот изведувачки состав на Народниот театар од Битола, формиран веднаш по ослободувањето на градот, т.е. во средината на ноември 1994 г., во кој се најдоа и такви кои не беа сосем без театарско и друго искуство. Искуството беше на страната на Петар Велјановски и Коста Цековски, на Ацо и Димче Стефановски, на Митко Енчев и Никола Автовски и др... Честа и задоволството да биде заедно со нив како еден од основоположниците на битолскиот Народен театар ја имаше и Мери Бошкова. Играше сè што ѝ се доверуваше. Во тоа време на голем, речиси невиден и неповторлив ентусијазам, и не можеше да се замисли да се одбие каква-годе обврска или задача. И токму во времето кога Мери Бошкова се подготвуваше да се вклучи во пиеси што го легитимираа битолскиот театарски колектив како комплетна театарска куќа, дојде нејзината неочекувана промена на средината. Всушност, како што брзо и неочекувано се најде во првото актерско јадро на Народниот театар во Битола, така брзо и неочекувано го напушти театарот на својата најрана младост... Интересно е можеби во случајов расветлувањето на настаните што доведоа по неколкумесечното настапување на битолската професионална драмска сцена да биде ангажирана во Драмата на Македонскиот народен театар, тогаш супериорно водечка театарска институција во Македонија. Колку да се важни и битни овие и уште некои други аспекти, се чини, порелевантно е нешто друго – брзото адаптирање и активно вклучување на Мери Бошкова во тековниот репертоар на МНТ веќе на почетокот на сезоната 1945/46 г., што ѝ донесе пробив меѓу врвните актери и што ѝ овозможи сè посигурно и поголемо освојување на актерскиот израз, на актерската уметност воопшто и сл. Практично таа сè уште не се наигра на некогашната сцена крај Вардар, а веќе стана добитник на награда на Министерството за просвета на Република Македонија во износ од 7 000 денари за покажан успех во актерската дејност. За високиот третман на наградата доделена првпат во 1946 г. на повеќемина културни работници и уметници од целата наша Република, говори податокот што во листата на наградените се најдоа врвни творци од најразлични области на творештвото: сликарите Никола Мартиновски, Лазар Личеноски, Љуба Белогаски, сценографот Василие Поповиќ-Цицо, писателите Димитар Митрев и Коле Чашуле, актерите: Илија Милчин, Петре Прличко, Крум Стојанов и Тодорка Кондова итн. На следното признание, и тоа од многу повисок ранг, Мери Бошкова не требаше да чека многу време. Веќе во 1949 г., за толкувањето на улогата на жената на професорот Полежаев во пиесата „Неспокојна старост“ од Рахманов (режија: Димитар Ќостаров), таа ја доби II награда на Владата на ФНР Југославија во износ од 30 000 динари. Не само наградите, туку многу повеќе нагласените ангажмани и значајни дострели што ги постигна на стартот од кариерата, ја „исфрлија“ Мери Бошкова меѓу водечките и најангажираните актерки на Драмата на Македонскиот народен театар. Со своите дваесет и нешто години играше практично сè, трансформирајќи се речиси секоја вечер од еден во друг лик – еднаш како старица, другпат како девојка итн.

Во овој период од развојот на актерското творештво на Мери Бошкова и на театарот кај нас, во Македонија (првите неколку театарски сезони по ослободувањето), доминираа главно дела од современата советска драматургија, чие фаворизирање беше наметнато од дневната политика, а не од некои естетски критериуми. Затоа пиесите што се поставуваа на сцената на Македонскиот народен театар, а потоа се пренесуваа и на другите професионални драмски сцени во Републикава, се исцрпуваа во документарно-публицистичкото кажување. Уште во првата сезона на Драмата на МНТ – сезоната 1945/46 г. Мери Бошкова се сретна со дела од современиот украински драмски писател Александар Корнејчук, кој за релативно кратко време – неполна година – двапати беше поставуван во МНТ: најпрвин дојде средбата со пиесата „Платон Кречет“, со која на 4 април 1945 г. беше означен почетокот на работата на Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје како комплетна театарска куќа, а десет месеци подоцна, односно на 21 јануари 1946 г. премиера доживеа и драмскиот текст „Мисија на мистер Меркинс во земјата на болшевиците“, и двете пиеси во режија на Димитар Ќостаров. Учеството на Мери Бошкова само во „Мисијата“ во улогата на Петренко не можеше којзнае колку да го сврти вниманието на критиката и на публиката, бидејќи во спомнатата пиеса од Корнејчук, како и во некои други слични драми од современи советски драматичари, имаше малку простор за актерско изразување. Сепак, театарскиот хроничар од тоа време Јован Бошковски во „Нова Македонија“ од 7 април 1945 г. не случајно ќе укаже дека Мери Бошкова спомнатиот лик, т.е. ликот на Петренко „го оцртува со многу срдечност и природност во односите со луѓето“...

Наредните проекти на Драмата на Македонскиот народен театар работени на текстови од современи советски драмски автори – „Приказни за правдата“ од Алигери (Бера), „Негде во Москва“ од Мас и Червински (Ана Петровна), „Руското прашање“ од Константин Симонов (Цеси), „Тие на море“ (Горелова) од Лавренев, сите во постановка на Ќостаров, со исклучок на пиесата на Лавренев што ја режираше Коле Чашуле, реализирани во првите четири сезони на Македонскиот народен театар, односно некаде до Резолуцијата на Информбирото во 1948 г. и кратко време потоа, не оставија некои поголеми и повидливи траги, а исто така и не извршија некое побитно влијание ни во театарот во Македонија, ни во развојните процеси на МНТ, ни во актерското творештво на Мери Бошкова (и не само на оваа актерка).

Меѓутоа, соочувањето на Мери Бошкова со дела од светската драмска класика и со класиката на југословенската драматургија (таа за среќа беше дос-

та застапена уште на стартот на МНТ) веќе во првата сезона, беше вистинската ветувачка најава за едно мошне значајно и талентирано актерско присуство. Таква беше најавата со улогата на Елмира во познатата Молиерова комедија „Тартиф“ на режисерот Димитар Ќостаров, со која дебитираше на сцената на МНТ на 16 октомври 1945 г., кога спомнатиот комедиографски текст беше прикажан како петта по ред премиера на МНТ од неговото започнување со работа... Иако во „Тартиф“, Мери Бошкова како дебитантка беше малку или речиси непозната за скопската театарска публика и критика, таа уште на почетокот на својата актерска кариера покажа и докажа дека на неа во иднина мора сериозно да се смета, што впрочем подоцна тоа мошне евидентно и го потврди со низа свои актерски реализации од антологиско значење. На ова укажува и тогашниот најагилен и ценет литературен и театарски критичар Јован Бошковски, кој во подолгата рецензија објавена во весникот „Нова Македонија“ од 24 декември 1945 г. ќе забележи дека „Мери Бошкова ни се претставува како младо дарование, што може да даде од себе многу“...

Во Молиеровиот репертоар, Мери Бошкова играше во „Вообразен болен“, проект остварен во сезоната 1951/52 г., за кој мислењата на критичарите, особено за актерската компонента на изведбата, беа дијаметрално различни. Така, на пример, додека Бранко Заревски во „Нова Македонија“ од 9 ноември 1951 г. за сите учесници во претставата, без исклучок, тврдеше дека тие се служат со „рутина и шаблони“, дека го „губат творечкиот контакт со партнерите“, дека нивната игра е многу слична на претходните улоги итн., Јован Бошковски во својот рецензентски текст, објавен во неговата книга од областа на театрологијата – „Оплеменета игра“ (изд. „Кочо Рацин“, 1957 г.) е полн со комплименти за толкувачите на речиси сите роли, вклучувајќи ја тука и ролјата на Мери Бошкова, за која пишува дека таа „ја совладала својата психофизичка личност на својата улога...“

Но, да се вратам на хронологијата на настанувањето на ликовите во плодниот и мошне разновиден актерски опус на Мери Бошкова. Релативно кратко време попремиерната изведба на Молиеровата комедија „Тартиф“, Бошкова се најде и во поделбата на познатата пиеса од класикот на словенечката литература Иван Цанкар – „Кралот на Бетајнова“ (уште една постановка на Димитар Ќостаров), креирајќи ја улогата на Францка со една нагласена широчина на емоциите и гестовите, со природна убавина на гласот, можеби првпат повеќеслојно откривајќи ги својот богат сценски темперамент, својата фасцинантна надворешна појава, своето богато сценско присуство, изразени со смислата за внатрешно откривање на ликот итн. Овие и уште некои квалитети на играта на Мери Бошкова, вистина дискретно, па, сепак, видливо беа назначени во некои од критичарските опсервации на Јован Костовски, Јован Бошковски и Димитар Митрев, овој последниов тврдејќи дека „Мери Бошкова се одликува со добра креација“. Макар што ролите во „Тартиф“ и во „Кралот на Бетајнова“ Мери Бошкова ги реализира веќе во првата сезона на МНТ, т.е. во сезоната 1945/46 г., беше повеќе од евидентно дека спомнатата млада актерка на драмскиот ансамбл на Македонскиот народен театар во Скопје уште на почетокот на својата кариера демонстрира крупен актерски талент и сензибилитет, за кои не ќе треба многу време да се чека за да созреат, да се развијат, да се наложат, па дури потоа да се обезбеди довербата за преземање роли од позначаен и поголем формат итн. Како резултат на ова дојдоа и не малиот број успешни роли што Мери Бошкова ги оствари во дела од познатиот српски и југословенски комедиограф – Бранислав Нушиќ, и посебно во пиеси од руската драмска класика, при што примарно место како да им беше дадено на делата од големиот руски писател од минатиот век – Александар Островски, кој во првите години од дејноста на Македонскиот народен театар беше еден од најизведуваните автори.

мери бошкова

Инаку, втората по ред театарска сезона на МНТ (сезоната 1946/47 г.) за Мери Бошкова беше карактеристична по тоа што ѝ донесе не само средба со Нушиќевото комедиографско остварување „Покојник“ (Рина), туку и учество во првото реализирано драмско дело од Островски на сцената на Македон-

скиот народен театар – „На секој мадрец може да му се случи“, во кое улогата на Мамаева ја оствари мошне пластично и сценски сугестивно, сметајќи ја неа за своја прва вистинска улога, за прв нејзин помаркантен актерски дострел. Потврда за ова се и комплиментите добиени од страна на тогашниот театарски следувач – литературниот критичар Димитар Митрев. Тој во подолгата рецензија објавена на речиси цела страница на весникот на „Нова Македонија“ од 23 декември 1945 г. смета дека „беспорен е успехот на Мери Бошкова“ и дека таа е „една прекрасна Мамаева, доживеана, изнијансирана...“ правејќи мошне аналитична и прецизна оценка на нејзиниот лик, односно на нејзината улога, овој наш еминентен литературен критичар и есеист е категоричен во тврдењето дека „суетната, примамлива и самозаљубена жена од типот на Мамева е предадена од почеток до крај низ сите конфликти и сложени психолошки моменти и со мајсторско вживување во ролјата, сето тоа сообразено со гласовните нијанси на актерката, чија слободна и искрена доживеаност ја прават уште поцеловита нејзината игра...“ Токму овој убав успех во спомнатата пиеса на Островски ќе ѝ го донесе второто по ред републичко признание на Мери Бошкова – наградата на Владата на Народна Република Македонија, што ја доби во 1947 г. Оваа награда ѝ беше доделена за „покажана актерска дејност, таа дојде како круна на успесите пред сè во пиесите на Островски, Молиер и Цанкар, а пред сè и над сè на Островски.

Што се однесува до другите улоги на Мери Бошкова во пиеси на Александар Островски, треба да се издвои нејзиниот мошне забележан резултат пред сè во пиесата „Волци и овци“ (сезона 1949/50 г.) Креирањето на ликот на Мурзаветска во спомнатиот драмски текст таа го оствари со голем распон, со доста длабоко навлегување во суштината на ликот, со шарм и убавина кои понесуваат, кои не можат да го остават рамнодушен гледачот, на кои, впрочем, пледира во оценките и тековната театарска критика. Така, на пример, Јован Бошковски во „Нова Македонија“ од 12.3.1950 г. ќе забележи дека Бошкова во „Волци и овци“ прави огромни напори, што се проследени и со соодветни резултати на планот на сè поинтензивното користење на внатрешните изразни средства итн. Ние би додале дека со спомнатава ролја, Бошкова покажа и докажа дека е дорасната и за најсложени актерски задачи.

Потоа следат и други мошне ефектни роли на Мери Бошкова во драмски дела од Островски, а една од нив беше улогата на Огудолова во пиесата „Мома без мираз“ (сезона 1952/53 г.) Со оваа сценска реализација, како и со три други проекти: легендарното „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ, „Помладата сестра“ од Џером Кодор и Џонс Филипс и „Гоце“ од Венко Марковски, Драмата на Македонскиот народен театар од 8 до 11 јуни 1955 г. ја реализира својата втора по ред турнеја во Белград (првата беше остварена во 1946 г.) Турнејата Бошкова ќе ја памети по многу нешта: по широкиот одек на театарската критика, по нагласеното интересирање на белградската публика за сите три претстави, по ретката можност лично да се запознае со великаните на српската актерска уметност, а најмногу поради честа што ѝ беше укажана токму таа да ѝ го врачи подарокот на Драмата на МНТ на живата и незаборавна легенда: Добрица Милутиновиќ, кој важеше за еден од најкрупните актерски гиганти на Балканот.

Гостувањето на МНТ во Белград во 1955 г. беше повод во белградскиот дневен весник „Политика“ од 14 јуни 1955 г. да се појави, покрај другите, еден доста аналитичен и афирмативен осврт, овојпат од перото на режисерот и професор на белградската Театарска академија – Станислав Баиќ.

Искажувајќи високо мислење, овој ценет и луцинден познавач на театарот посебно ќе ги апострофира остварувањата на Петре Прличко, „во пребогатата креација на околискиот капетан во „Сомнително лице“ и Мери Бошкова како Огудалова во „Мома без мираз“ и „Јана“ во „Гоце“ од Венко Марковски“. За нив Баиќ ќе истакне дека „тие се издвојуваат со талентот од поголемиот дел на ансамблот, но тоа издвојување не ја нарушува целината на нивната претстава, ниту ја расипува чистотата на стилот. Разликата е само во талентите“ – резимира спомнатиот белградски театарски ерудит.

За гостувањето на Драмата на МНТ во 1955 г. специјално за реномираното скопско списание од областа на културата, уметноста и општествените прашања – „Современост“ (бр. 6, 1955 г.) со подолг рецензентски текст се огласи уважениот белградски писател и есеист Милан Ѓоковиќ, кој ќе ги наведе по овој редослед следниве актери кои најмногу придонесоа за успехот на белградската турнеја: Петре Прличко, Тодор Николовски, Мери Бошкова, Илија Џувалековски, Тодорка Кондова и Цветанка Јакимовска. Општа е неговата констатација дека токму спомнатите драмски уметници го „сочинуваат јадрото со одредени и изразити уметнички индивидуалности, додавајќи дека „од овој и ваков ансамбл може да се очекува значаен прилог не само за македонскиот, туку и за југословенскиот театар“ итн.

Кога станува збор за присуството на руската драмска класика во репертоарот на МНТ и во актерскиот опус на Мери Бошкова во првите години по ослободувањето, треба да се наведат, покрај другите, и остварувањата на Драмата на МНТ работени на дела и од уште еден голем руски писател – Гоголь. Тоа се неговите бесмртни комедии „Женидба“ и „Ревизор“, и двете во режија на Димитар Ќостаров . Средбата со „Женидбата“ од Гоголь, оваа актерка ја имаше веќе во третата тековна сезона на МНТ, т.е. во сезоната 1947/48 г. Макар што беше во прашање една мошне сериозна и темелна постановка на Ќостаров, макар што во изведувачкиот состав беа ангажирани најдобрите актерски сили (Тодор Николовски, Петре Прличко, Илија Џувалековски, Трајко Чоревски, Кирил Ќортошев, Тодорка Кондова, Мери Бошкова), кои ѝ прикажаа на публиката една цела колек-

мери бошкова во „доходно место“

ција од мошне зрели и колоритни карактери, односно актерски роли, критиката не ѝ беше многу наклонета на оваа сценска реализација, а уште помалку беше штедра во делењето комплименти за нејзините сценски и актерски вредности, што инаку апсолутно ги заслужуваше. Но затоа „Женидба“ на турнејата низ Југославија, т.е. во градовите: Сараево, Загреб, Љубљана, Дуборовник, Цетиње и Нови Сад, во кои освен со споменатата Гоголева комедија, МНТ гостуваше и со уште два други свои проекта – „Сомнително лице“ од Бранислав Нушиќ и „Доходно место“ од Александар Островски, ги собра аплаузите на гледачите и мошне позитивните мислења на најугледните критичарски пера. Меѓу ролите што беа издвоени како позначајни остварувања се најде и улогата на Дуњашка во „Женидба“ во толкување на Мери Бошкова (во „Доходно место“ таа не учествуваше), за чиј лик во љубљанско „Дело“, во сараевскиот дневен весник „Ослободење“, во тогашната титоградска „Побједа“, во новосадското гласило „Дневник“ и др. беа изнесени мошне позитивни мислења во кои преовладуваше впечатокот дека нејзината „темпераментна и сочна Дуњашка е извајана со вистинско мајсторство, посебно изразено во избегнувањето на грубата карикатуралност на еден пародичен стил на интерпретација“, дека оваа нејзина ролја е извајана како еден мал медаљон, дека зрачи со чистота на стилот, со убавината на гласот итн.

Неполна деценија подоцна (сезоната 1955/56 г.) репертоарот на МНТ беше збогатен и со уште една генијална комедија од перото на Гоголь – „Ревизор“, која, како и „Женидба“, ја режираше Димита Ќостаров. Оваа претстава, како што е познато, имаше јубилеен карактер, зашто со настапот на Петре Приличко во насловната улога, беше одбележана 30-годишнината на неговата уметничка дејност.

Покрај другите, за оваа изведба во „Нова Македонија“ од 18 април 1956 г. пишуваше Бранко Заревски, кој ја означи премиерата на „Ревизор“ на сцената на МНТ како „солиден академски театар“, и кој играта на актерите ја оцени рутинерска, со исклучок на креациите на славеникот Петре Прличко, како и на Мери Бошкова и Цветанка Јакимовска, сметајќи ги нив за единствено поколоритни, посочни, понепосредно извајани, што не значи дека и на нивна адреса, посебно на креацијата на спомнатиот славеник Заревски немаше упатено не мали забелешки. Со поопсежна критика за „Ревизор“ во „Современост“, април 1956 се огласи Јован Костовски. Тој во своите критичарски разгледи за поставувањето на „Ревизор“ во МНТ е идентичен со оние на Заревски, со таа разлика што за реацијата на толкувачот на насловната улога пишува речиси еуфорично. Задржувајќи се на остварувањето на Бошкова во „Ревизор“, Костовски ќе забележи дека „Ана Андреевна, жена му на градоначалникот, во објаснувањето на Мери Бошкова се одбележува како покондирена, прециозна и ограничена провинцијалка од редот на чиновничката хиерархија“.

Неделива составка на драмскиот репертоар на МНТ, односно на руската драмска класика, беа и неколку проекти работени врз дела од Максим Горки. Освен во пиесата „На дното“, која на актерски и режисерски план значително отскокнуваше од тогашните вообичаени сценски стандарди на Драмата на Македонскиот народен театар, т.е. од просекот во почетокот на педесеттите години, Мери Бошкова учествуваше и во уште една пиеса на Максим Горки. Во сезоната 1950/51 (шеста по ред) таа беше ангажирана за настап во дрмата „Малограѓани“, која иако можеби како комплетен театарски чин не го донесе оној резултат што беше остварен нешто подоцна со реализирањето на драмскиот текст „На дното“ на режисерите Илија Милчин и Илија Цувалековски, а пред тоа и на некои други сценски реализации („Госпоѓа министерска“, „Господа Глембаеви“, „Домот на Бернарда Алба“, „Вештиците од Салем“), сепак беше изведба од значење.

Потврда за ова наоѓаме во оценките за премиерната изведба на пиесата „Малограѓани“ од Максим Горки на Јован Бошковски, чија рецензија е објавена во неговата книга на театарски разгледи „Оплеменета игра“, изд. „Кочо Рацин“, 1957 г. Во неа тој ќе забележи дека толкувачот на улогата на Акулина – Мери Бошкова „внесува некои нови и интересни детали“. Забелешката на овој театарски хроничар е што Бошкова „не дава целосно изграден лик на мало-

илија џувалековски, крум стојанов и мери бошкова во „длабоки корени"

граѓанка". Според мислењето на Бошковски „таа е час итра еснафка, помошничка на својот маж во сите негови лицемерни работи, час приглупа, дури и идиотизирана, сенилна старица, час добра бабушка загрижена за мирот во својот дом"...

Во пиесата „На дното" од Горки, Мери Бошкова ја толкуваше улогата на Настја – страдно суштество кое копнее за малку добрина и убавина во животот, несреќна жена која е намачена, која е пропадната, но повеќе физички отколку духовно. Ако се земе за точно мислењето на Бранко Заревски изнесено во „Нова Македонија" од 13.10.1954 г., Бошкова само „при крајот се приближува кон линијата на полнокрвно прикажување на ликот". Дијаметрално поинакво мислење имаше Јован Бошковски („Оплеменета игра", изд. „Кочо Рацин", 1957 г.) кој тврдеше дека дури на крајот на пиесата „На дното", т.е. во четвртиот чин „Настја на Мери Бошкова е ненужно потенцирана... така што е придушено во неа лирското што живее во нејзините внатрешни доживувања"... Инаку, стана непишано правило и вообичаена практика речиси секоја сезона на почетокот на богатата актерска кариера на Мери Бошкова да поминува под знакот на нејзини настапи во капитални дела од светската драматургија. Четвртата по ред сезона на Македонскиот народен театар во Скопје, т.е. сезоната 1948/49 г. на Мери Бошкова ѝ донесе прва средба со гигантското драмско наследство на најголемиот драмски писател на сите времиња – Вилијам Шекспир. Тоа е пиесата „Како што милувате" (режија: Димитар Ќостаров), во која ѝ беше доверен ликот на Целија. И овој сценски проект претставуваше крупен репертоарски зафат за драмскиот ансамбл на МНТ, дотолку повеќе што ова беше прво претставување во Македонија на едно дело од страдфортскиот колос на драмскиот збор. Оваа ролја на Бошкова, која не беше меѓу поекспонираните, пообемните (и не само нејзиното учество во Шекспировата комедија „Како што милувате") е прифатена со извесни мали и речиси незначителни резерви од страна на тековната театарска критика, која ги бараше причините за ова во неискуството, односно во неиграњето на Шекспировата драматургија, во комплексноста на комедиографскиот материјал што го нуди Шекспир итн. Меѓутоа, и покрај забелешките на критиката (Димитар Митрев во „Нова Македонија" од 21 ноември 1948 г.) на делот што се однесуваше на придонесот на актерите, Мери Бошкова, впрочем како и другите нејзини партнери, беше на нивото на поставената задача, зашто во неисцрпниот Шекспиров свет најде широко поле за своите креативни потенцијали, за збогатување на својот актерски израз, што значеше убаво снаоѓање и вклопување и во жанрот на светската комедиографија...

Две сезони подоцна, т.е. во сезоната 1950/51 г., кај Мери Бошкова одново затреперија струните на нејзиниот силен талент и темперамент што можевме

да ги почувствуваме во текст од Шекспир. Станува збор за комедијата „Ноќ спроти Водици“, која, како и претходната Шекспирова комедија, ја режираше Димитар Ќостаов. Овојпат задачата на Мери Бошкова беше неспоредливо поголема, покомплицирана не само затоа што креираше две различни роли – Виола и Себастијан, туку и затоа што спомнативе роли ѝ овозможија многу повеќе од претходната Шекспирова ролја да ги покаже своите извонредни актерски можности. Вистински куриозитет за оваа премиера дадена, на 30 јуни 1951 г. е што за неа во еден македонски весник („Нова Македонија“ од 25 мај 1951 г.) пишуваше театарски проследувач надвор од нашата Република. Овој невообичаен и речиси единствен пример во практиката кај нас – за разгледување на тековен театарски настан да биде ангажиран критичар од друго јазично подрачје, резултираше со невообичаено обемен и ретко студиозен осврт од едно од најлуцидните критичарски пера во Југославија – Велибор Глигорић. Тој спомнатава сценска реализација ја сметаше како значаен дострел за „напредокот и за развојот на Македонскиот народен театар“, истакнувајќи ги пред сите други вредностите на режијата. Не помалку аналитички и респективно, Глигорић пишуваше и за мошне забележителниот ангажман на целиот изведувачки состав, посебно во суперлативи изразувајќи се за креациите на Петре Прличко (сер Тоби) и на Мери Бошкова во наведените две улоги, со нагласка дека таа е во својот вистински елемент кога ја толкува улогата на Виола. Затоа, угледниот белградски и српски литературен и театарски критичар ќе се произнесе за нив како за протагонисти кои најмногу придонесле за успехот на изведбата. Неговиот коментар гласи: „ Со креациите на Бошкова и на Прличко најмногу и најцелосно се добиваше богатството на животот и на поезијата на Шекспировата комедија“...

„Отело“ е прва Шекспирова трагедија што во сезоната 1953/54 г., што значи само две сезони по поставувањето на „Ноќ Спроти Водици“ од Шекспир, се најде во репертоарот на Македонскиот народен театар, и нејзиното реализирање не можеше да не биде настан, покрај другото и затоа што беа обезбедени низа предуслови за создавање на една комплетна, значајна театарска претстава: во оваа трагедија беа ангажирани најдобрите актерски сили: беше користен одличен превод на текстот што го направи Блаже Конески, кој заедно со преводот на „Хамлет“ од Ацо Шопов, Јован Бошковски се сметаат „за најдрагоцени прилози во македонската преводна литература за театарот“; за музичко оформување на претставата се погрижи познатиот македонски композитор Трајко Прокопиев, а „убедлив доказ за сериозниот однос на сценографот“ даде едно од најистакнатите имиња на македонската сценографија – реномираниот ликовен уметник Тома Владимирски. Присуството во овој проект на еден евидентен сценски квалитет ја одведе изведбата на „Отело“ на повеќе значајни гостувања низ Југославија, меѓу кои и на турнејата на драмскиот ансамбл на МНТ во Загреб, заедно уште со Нушиќевата комедија „Госпоѓа министерка“ итн. На овој начин само беа потврдени високите вредности што претходно ги имаше верифицирано македонската тековна театарска критика (Јован Костовски во списанието „Современост“, мај 1954 г., кој плединаше дека „Отело“ врши и ќе извршува дел од задачата за утврдување и подигање на рамништето на театарската култура кај нашата публика“; Ј. Бошковски во „Разгледи“ од 9 април 1954 г., кој, исто така, сметаше дека е направен крупен чекор напред во освојувањето нови репертоарски простори; Б.Заревски во „Нова Македонија“ од 16 мај 1954 г. и др.).

Овде од значење се и некои други непобитни факти, а имено дека улогата на Дездемона е најголем дострел на Мери Бошкова во Шекспировиот репертоар и една од нејзините најуспешни актерски реализации воопшто, дека ова остварување се паѓа во период, т.е. во годината кога својот актерски опус таа го збогати и со уште неколку други капитални улоги (една од нив, на пример, беше Живка Поповиќ во Нушиќевата комедија „Госпоѓа министерка“) итн.

А сега збор-два и за реагирањата на македонската тековна театарска критика. Би се задржал најпрвин на пишувањето на Јован Бошковски, кој е категоричен во тврдењето дека „Бошкова ги предаде непосредно трепетите на жена загрижена за својата љубов“, дека за неа „улогата на Дездемона претставува проверка на нејзините можности во фаховите во кои не сме свикале да ја гледаме“ итн. Единствената забелешка на Бошковски се однесуваше на тоа што таа „помалу се задржува на една црта од нејзиниот лик, на самосвесноста на венецијанската патриција, горда и смела да ги отфрли конвенциите“.

Критичарот Јован Костовски, иако мошне подробно се задржа на сите компоненти на изведбата, се чини, најголемо внимание во својата подолга рецензија ѝ посвети на актерската игра. Спомнатиот критичар мошне луцидно забележува дека „Дездемона на Мери Бошкова по богатството на лирските доживувања, по трепетот на скалата на чувствата сосема се доближува до ликот што го опишува Шекспир“. Задржувајќи се на најдобрите сцени во играта на Бошкова, Јован Костовски како пример за едно незаборавно доживување ќе ја посочи сцената во спалната пред да легне, што е исполнета со многу внатрешни бранувања. Како мошне потресна сцена во која до полн израз доаѓа силината на драмскиот израз, Костовски ја издвојува и онаа кога Отело (Илија Џувалековски) сака да ја задуши Дездемона, кога тој го врши убиството на својата верна сопруга и сл. Овој ревносен, мошне методичен и студиозен театарски критичар од педесеттите години ќе го заокружи своето мислење за Мери Бошкова како Дездемона со мошне јасниот и категоричен суд дека и со „оваа своја улога во основа совладана и убаво предадена, Бошкова ја утврдува нашата увереност во нејзиниот необично убав талент“...

Речиси идентични оценки за „Отело“ и за креацијата на Мери Бошкова како Дездемона наидуваме и во приказот на Бранко Заревски, кој како и Јован Костовски се застапуваше за становиштето дека „Дездемона на Бошкова е во преокупациите на Шекспировите укажувања и на режисерската концепција: чедна, чиста, покорна, предадена на својата љубов до последниот здив на животот“. Совпаѓања во оценките меѓу Костовски и Заревски има и во издвојувањето на истите сцени, меѓу кои и на сцената кога Дездемона се подготвува да легне во која, и покрај сценографските фактори, таа со своето длабоко проживување создава претстава за присуство на смртта и го предвестува настапувањето на катастрофата“. Токму овој детаљ, според мислењето на Заревски „особено останува во сеќавање“.

Во актерскиот опус на Мери Бошкова влегуваат и други успешни роли остварени во дела од светската драмска класика (да ја спомнам, колку за илустрација, улогата на леди Милфорд во „Интрига и љубов од Шилер“, реализирана во сезоната 1951/52 г. во режија на Димитрие Османли)... Но, ниедна, се чини, улога не се искачила толку на врвот во актерското творештво на оваа актерка како Нора од истоимената драма на Хенрих Ибзен, во режија на Димитар Ќостаров, која скопската театарска публика имаше можност да ја види во театарската сезона – 1956/57 и со која Мери Бошкова ја заврши првата фаза од својот уметнички развој што го опфаќа периодот од ослободувањето па сè до нејзиното преминување во една друга театарска средина („Народно позориште“ во Белград) и играњето на друг јазик (српскохрватски)...

Дали Нора е крунска улога на Мери Бошкова? На ова прашање не е лесно, ниту едноставно да се даде категоричен одговор. Меѓутоа, сигурен сум кога би требало да се определам за три-четири нејзини најдобри актерски остварувања, воопшто не би се колебал во тој тесен круг на најквалитетното да ја вклучам и улогата на Нора, сметајќи ја неа и за еден од врвовите на македонското актерско творештво.

Ако се знае дека порано мнозина не се воздржувале да претераат, споредувајќи го овој голем норвешки писател со Шекспир, тогаш најдобро можат да се сфатат смислата и значењето од поставувањето на пиесата „Нора“. Оваа знаменита пиеса, која со право го носи епитетот за една од најубавите пиеси и на Ибзен и на светската драмска литература и за еден од врвовите на сценскиот реализам воопшто, освен на скопската сцена е играна уште и на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, што не е случајно со оглед на тежината и сложеноста на задачата, посебно за толкување на насловниот лик, а за каква колосална ролја станува збор говори податокот што Норината судбина секогаш се наоѓала во рацете на најголемите актерски авторитети во светот. Во Русија Нора ја креираше Комисаржевскаја; во Италија неа ја играше незаборавната Елеонора Дузе, а во Франција и Германија неприкосновени носители на спомнатата улога беа Режан и Зорман итн. Со други зборови кажано, за да се игра Нора неопходни се огромни творечки потенцијали, односно потребна е „породна сила на актерскиот талент“. Тоа ќе рече дека наведената улога е партитура која можат да ја изведат само актерки од највисок ранг.

Мери Бошкова, водејќи го бродот на претставата на еден мошне сигурен вдахновен начин, на почетокот покажуваше карактер на сакана жена и мајка на три деца, само привидно создавајќи го топлото семејно гнездо, зашто е свесна дека среќата на нејзиниот дом е изградена врз песок. Зад надворешноста на палавата чучулига, како што неа ја нарекува нејзиниот сопруг, се кријат црти на човек силен по дух, способен за подвиг и саможртвување. Вистината дека таа живее во илузија, дека всушност никогаш и не била среќна во бракот, никогаш немала среќно семејство, дека сè било фалш, Мери Бошкова ја прикажуваше на сцената постапно, студиозно, сценски мошне образложено, би рекол минуциозно, и затоа решението на крајот да го напушти семејството – тој лажен морал, да не живее за другите, туку за себеси, за својата лична среќа, како и кај Ибзен, така и во играта на Мери Бошкова ги надминуваше рамките на една драма – драмата добиваше димензии на внатрешно ослободување, на бунт против угнетувањето, неправдите во животот, фалшот. Така го видоа ликот на Нора и режисерот Димитар Ќостаров и нејзиниот интерпрет – Мери Бошкова, „која кај нас со голема одговорност, но исто така и со голема уметничка моќ ја понесе“ спомнатата улога...

Оваа Ибзенова драма најмногу и речиси исклучиво ја паметам по извонредната креација на Мери Бошкова ... Секогаш по гледањето на Мери Бошкова како Нора, излегував од театарскиот салон исполнет со чувство на едно силно уметничко доживување. Останував импресиониран од нејзината внатрешна сила и концентрација, од нејзиното супериорно навлегување и во најсуптилните нијанси на ликот од нејзиниот беспрекорно чист сценски говор, од нејзините простудирани гестови, движења, остварен релјеф итн. Шансата да реализира една голема, афектна ролја, таа во ниеден момент не ја испушташе. Ми пречеше нешто малку лабавото темпо на почетокот на изведбата, но колку што повеќе таа се одвиваше, нејзиниот сценски организам сè повеќе се зацврстуваше, се здобиваше со нови значења, што беше причина театарската критика (Јован Костовски во „Современост“, април 1957 г.) да ја оцени како „една студиозна претстава, со адекватно толкување на авторовиот текст во современи услови, со фино нијансирање на психолошките моменти и објаснување на ликовите и нивните постапки, но со доста здржано темпо во надворешното дејство. Она што е посебно занимливо во критичарските опсервации на Јован Костовски за премиерата на Ибзеновата „Нора“ се неговите тврдења дека Мери Бошкова дава докази за поседување на породна сила на артистичкиот талент и дека „ако внимателно се следи развојот на Нориниот лик во објаснувањето

мери бошкова во „коломба“

на Бошкова ќе се дојде до заклучок дека тој станува целосен, логичен, уверлив. Критичарот Јован Костовски како покарактеристични детали што се паметат, што се филигрански изработени, ги издвојува пред сè моментот на прогледувањето, потоа Норината средба по десет години со некогашната своја пријателка и сега вдовица, госпоѓа Линде и др. Овие и многу други сцени, како што се сцените на разочараност и тивка резигнација, на внатрешен револт и осознавање за пониженоста, кое кај „Бошкова е одбележано со длабоко внатрешно доживување, манифестирано низ суптилна мимика“, говорат, според мислењето на Костовски, за „присуството на еден силен талент“. Затоа неговиот завршен коментар за оваа креација не можеше да биде подруг од оној дека „Бошкова во „Нора“ даде вистински животен лик, длабоко проживеан и уверливо предаден“.

Исклучиво со суперлативи беше „опсипана“ креацијата на Мери Бошкова во „Нора“ и од страна на двајца други македонски театарски критичари, кои во педесеттите години, а и подоцна, се доста ревносни во следењето на тековната продукција кај нас – во Македонија. Јован Бошковски во „Разгледи“ од 24 март 1957 г. ќе напише дека „Марија Бошкова во Ибзеновата пиеса „Нора“ реализира една несекојдневна улога која на целата претстава остава длабок, возбудлив впечаток. Постигнато е тоа – додава понатаму тој – со цела скала во мирната и рафинирана мимичка игра во целосниот обид на ликот, донесен во склад со една концепција што ја оцртува Нора како сензибилно продуховено создание, далеку од секаква лоша помисла, од она што ни се чини како притаена женска лукавост“ и тн.

На оваа и слична линија се движат и критичарските погледи на Бранко Заревски во весникот „Нова Македонија“ од 23 март 1957 г. Осврнувајќи се на премиерната изведба на пиесата „Нора“, прикажана на 20 март 1957 г., спомнатиот театарски рецензент основната поента ќе ја стави врз креацијата на Бошкова. Тој смета дека „ако оваа претстава се памети по нешто толку долго, тогаш за тоа покрај другите и пред другите е заслужна Мери Бошкова“. Натаму, овој критичар забележува дека протагонистката на насловната ролја во скопската претстава на „Нора“ „дише со полни гради“, и конечно дека „дава доказ за својот непресушен талент што сè уште е во развој“...

Во првата деценија од актерската дејност на Мери Бошкова, т.е. од почетокот на својата кариера во МНТ па сè до нејзиното преминување во „Народно позориште“ во Белград, за некој позабележан ангажман на оваа актерка во дела од домашни (македонски) автори, како и во проекти работени на текстови од современата светска драматургија не може да се говори. Уште помалку можат да се прават какви било споредби со она што го има остварено во доменот на светската драмска класика. Причини за ова има дос-

та, а една е основна и главна – затвореноста на МНТ кон домашниот драмски писател, односно несфатливиот потценувачки однос кон нашето драмско наследство и заостанувањето во следењето на тековите на современата драматургија во светот...

„За родниот кат“ од Венко Марковски (режија: Петре Прличко) е прва пиеса од современ македонски писател во која Мери Бошкова настапи како членка на Драмата на Македонскиот народен театар. Во оваа стихувана пиеса, која во репертоарот на театарот крај Вардар се најде во втората по ред сезона, т.е. во сезоната 1946/47 г., Бошкова ја креираше улогата на Епса.

Веќе во наредната сезона (сезоната 1947/48 г.) публиката имаше можност Марија Бошкова да ја види како Велика во познатата пиеса на Васил Иљоски – „Бегалка“ на режисерот Петре Прличко и Димитар Ќостаров. Беше вклучена и во комедијата од современиот живот (т.е. од спортскиот живот за навивачките страсти за два различни табора навивачи) под наслов „Два спрема еден“ од Васил Иљоски во улогата на Славка.

Релативно брзо по настапот во „Бегалка“ дојде и уште едно учество на Мери Бошкова во дело од македонски автор, настанато меѓу двете светски војни. Овојпат тоа беше пиесата „Печалбари“ од Антон Панов (режија: Илија Милчин), за одново да креира ролја од епизоден карактер. Станува збор за улогата на старата Божана, мајка на главниот машки лик – Костадин.

Колку малку не само во првите две децении, туку и воопшто бил застапен македонскиот автор, и особено нашето драмско наследство покажува податокот што на првата и досега единствена презентација на пиесата од основоположникот на македонската драма и на македонската драматургија Војдан Чернодрински – „Македонска крвава свадба“, во режисерско оформување на Петре Прличко, требаше да се чека да помине речиси една деценија од почнувањето со работа на Драмата на МНТ. Во спомнатата многу гледана пиеса од Чернодрински, за која Илија Милчин не едно место сеќава дека „пукале стаклата на билетарницата од наплив на публика“, Мери Бошкова во алтернација со Тодорка Кондова играше две ролји. Како Цвета на премиерата настапи Бошкова и за неа и за Кондова, која истиот лик го креираше на репризата, тогашниот театарски хроничар Јован Костовски во „Современост“ бр. 3 од 1954 г. ќе забележи дека „кај обете улогата е совесно и акцентирано дадена“ и дека двете актерки „дејствуваат уверливо и многу топло“. Што се однесува до вториот лик – Благуна, со кој Мери Бошкова ѝ се претстави на публиката на репризната претстава, познатиот театарски критичар Јован Костовски ѝ дава, ако така може да се каже, мала предност на Мери Бошкова, за која смета дека „има повеќе мајчинска топлина, повеќе трагика и трепет“...

... И во областа на современата светска драматургија Мери Бошкова остана без вистински роли. Друг исход и не можеше да очекува бидејќи, како што веќе и спомнав, вратите на театарската куќа крај Вардар, особено во првите десетина, па и повеќе години, беа многу малку отворени за драмски дела од современата западноевропска литература. Дури во сезоната 1955/56 г. Мери Бошкова ја доби шансата да заигра во еден мошне зрел сценски проект („Вештиците од Салем“ од Артур Милер, во превод и режија на Илија Милчин) и во една мошне забележана и комплексна ролја (Абигејла), што беше мошне забележана и од страна на тековната театарска критика. Така, на пример Јован Бошковски во својата книга „Оплеменета игра“ (изд. „Кочо Рацин“, 1957 г.) ќе забележи дека „Мери Бошкова ја носеше својата Абогејла низ сите перипетии со сигурност што импонира со, една разнообразност на изразните средства“ итн.

Идентична е и оценката на Јован Костовски во „Современост“, јануари – февруари 1956 г., кој за оваа тешка, слоевита и маркантна ролја на Мери Бошкова ќе напише дека ја има остварено со „артистичко мајсторство, со богата скала на психолошки варијации“.

Со други зборови речено не е претерано ако се каже дека улогата за која станува збор може слободно да се вклучи во оној потесен, па и најтесен круг актерски остварувања што го означуваат еден од врвовите во актерското творештво на Мери Бошкова.

Една сезона по комплетниот успех во „Вештиците од Салем“ (тоа е сезоната 1956/57, кога играше уште и во „Нора“, за потоа да ја промени средината, т.е. да се пресели во Белград и таму да ја продолжи својата актерска кариера), Мери Бошкова доби шанса да заигра и во уште една релативно современа пиеса и да оствари уште една ролја од антологиско значење. Во една од најубавите поетски драми на Лорка – „Домот на Бернарда Алба“ (режија: Тодорка Кондова) таа ја толкуваше насловната улога, а тврдењата дека е столб во ансамблот во кој настапуваат исклучиво жени, дека „суверено доминира“ во изведувачкиот состав, дека е алфа и омега во спомнатата сценска реализација упатуваат на фактот дека публиката беше соочена со една од најубавите претстави на МНТ и со една од најзрелите актерски реализации на Бошкова.

Сведоштва за ова ни остава и литературниот и театарски хроничар од тоа време Александар Ежов, кој во петнаесетдневната ревија за култура, уметност и општествени прашања – „Хоризонт“ од Скопје од 28 октомври 1956 г. бр. 18 изнесува мериторно мислење дека протагонистката на насловната ролја во „Домот на Бернарда Алба“ – Мери Бошкова „изнијансирано и од почеток до крај доследно го гради ликот на тиранин во куќата“. Овој проследувач на театарските настани пишува и за длабоката концентрираност на Бошкова и за нејзината извонредна моќ секоја реплика да ја доживува моќно и сугестивно. Како и многу други критичари, и Ежов ќе забележи

дека Мери Бошкова „со успех го изнесува најтешкиот товар на оваа претстава".

Покрај другото, за овој проект пишуваше и најстариот македонски театарски критичар – Јован Костовски. За насловниот лик на Бернарда Алба, тој ќе констатира дека „Мери Бошкова ја носеше оваа улога доследно и сигурно, остварувајќи ја со скриено доживување на текстот".

Едно сосем кратко резиме за првата фаза од развојот на актерското творештво на Мери Бошкова ќе нè упати на заклучокот дека последните пет сезони од овој дел на нејзината творечка фаза претставуваа еден од најрезултатните, ако не и најрезултатен период во кариерата на оваа наша врвна драмска уметница. Тоа е време кога македонската театарска сцена ја збогати со неколку актерски остварувања од антологиско значење, кога од сезона во сезона играта на Бошкова добиваше нови вредности. Ако улогата на Огудалова во „Мома без мираз" од Островски, реализирана во сезоната 1952/53 г., беше најава за почеток на една блескава кариера, на еден голем подем, на едно вистинско актерско зреење, веќе следната сезона (1953/54 г.) значеше не само потврда на нејзиниот огромен талент, туку показ на нови проблесоци, многу поголеми и поизразити од претходните. Тоа Мери Бошкова го постигна со улогите на Дездемона и на Живка Поповиќ во претставите „Отело" од Шекспир и „Госпоѓа министерка" од Нушиќ – две актерски остварувања кои според моето мислење имаат место и во антологијата на најубавото на актерски план постигнато не само во нејзиниот актерски опус или во нејзината матична куќа – МНТ, туку и во македонската актерска уметност. Дека овие успеси не беа ни најмалку случајни, дека тие беа резултат на нејзината зрелост, на нејзината дарба и високи креативни способности покажаа и наредните роли што ги реализира во следната сезона, т.е. во сезоната 1954/55 г. И во пиесата „На дното" од Горки и особено во Крлежината драма „Господа Глембаеви" во улогите на Настја и бароницата Кастели Глембај, Мери Бошкова покажа восхитувачка кондензираност на актерскиот израз; имаше во овие две нејзини креации толку многу амалгамни сили и врвни способности на креативност, толку сигурен инстикт во изнаоѓањето на вистински актерски средства, што се чинеше дека нема задача за неа што не може со успех да ја реши, дека е способна да каже и нешто повеќе од она што го откриле другите за истите улоги, дека со полни гради дише на сцената и го отвора срцето со сета своја елементарна сила и вехементност.

И една сезона подоцна (сезоната 1955/56 г.), не толку во Гоголевиот „Ревизор", колку во „Вештиците од Салем" од Артур Милер, Мери Бошкова ќе нè увери дека со својот превосходно творечки приод на секој свој лик му дава своја боја, свој печат, дека е актерка со остар посматрачки дар и со високи уметнички потенцијали...

Својата кулминациона точка, се чини, Мери Бошкова ја оствари во следната – и последна сезона

виолета шапковска, мери бошкова и катерина коцевска во „еригон"

од првата фаза на нејзината актерска дејност (сезоната 1956/57 г.), по што за неколку години, како што е познато, ја напушти својата матична куќа и замина на работа во белградското Народно позориште, за чиј период пишувавме во претходниот број на „Театарски гласник". И во „Домот на Бернарда Алба" од Лорка и во Ибзеновата „Нора", насловните роли во овие две пиеси ги одигра би рекол на еден бравурозен начин – со силни акцентирани градации, со потресни акценти, со богата скала на сугестивни трепети на душата, со моќ на емотивно зрачење на секој тон и гест.

Инаку, Мери Бошкова ја имаше среќата и привилегијата во младоста, т.е. во првата фаза од развојот на својата актерска кариера да толкува главно водечки роли, но и улоги од епизоден карактер, т.е. ликови на стари жени (Божана во „Печалбари", „Благуна" во „Македонска крвава свадба", Бернарда во „Домот на Бернадра Алба", Магда во „Коштана" и др.). Подоцна, пак, кога актерската игра на Мери Бошкова беше во својот најголем напон, нејзе почесто ѝ се доделуваа роли на млади девојки. Каков парадокс! ■

Д-р Катерина Петровска-Кузманова

Изведбената теорија на Ричард Шекнер

Ричард Шекнер е автор и теоретичар чија дејност се врзува за периодот на втората половина на дваесеттиот век. Тој е активен професор на универзитетот во Њујорк и уредник на списанието *ТДР*. Во театарскиот свет Шекнер е познат како основач и режисер на групата *Перформанс,* низ чии претстави активно ги изложува своите ставови за театарот. Преку дејноста на оваа театарска трупа тој се обидува во практика да ги реализира своите теоретски замисли за создавање на театар како ритуал. Во неговите книги и големиот број театролошки и антрополошки студии и есеи пристапот кон проблематиката на прикажувањето е, пред сè, интердисциплинарен и интеркултурален, бидејќи тој тргнува од премисата дека театарот и балетот користат различни поими, но опишуваат исти работи: сценски чин или изведување. Поставувајќи ја театарската игра врз вакви основи, тој во своите теоретски дела како одредница за театарската изведба го употребува поимот – перформанс. Во книгата *Performance Theory,* овој поим се визуализира во неговата најширока смисла, како диск со најголем опсег, кој во себе содржи три сè помали диска, а тоа се: театар, сценарио и драма. Но, исто така, понекогаш овој термин го третира како сосем тесен, на пример: *a performance* (претстава) во еден или друг театар, *the performance* (изведба, прикажување) на некоја драма или сценарио.

Изведбата за него е сеопфатен поим, а театарот е само еден јазол во непрекинатата низа кој допира до обредното однесување преку изведбите во секојдневниот живот – поздравувањето, излевањето на чувствата, семејни сцени/глетки, општествени улоги итн. – сè до играта, спортот, театарот, танцот, свеченостите, обредите и значајните општествени настани. Во оваа смисла тој вели: еволутивната теорија за развојот на театарот од ритуал во драма е несоодветна и ја пласира својата теза според која ритуалниот процес е претстава. За да ја објасни оваа своја идеја, тој создава мрежа од односи. Во системот на мрежа меѓу обредите и современите амбиентални претстави, врските се создаваат произволно и изгледот на мрежата не е фиксиран, а произлегува од неговата практична работа. Во оваа слика од меѓусебни врски и односи амбиенталниот театар го зазема централното место. Тоа не е случајно, бидејќи Шекнер е еден од најпознатите и најгласните претставници на амбиенталниот театар. Театарот е место во кое се среќаваат традиционално сфатениот текст и групата изведувачи – вели тој во првиот од неговите шест аксиоми за амбиенталниот театар. Амбиенталниот театар за него не е, пред сè, нова театарска естетика, туку еден од факторите на севкупноста на општествените односи меѓу непоимливото и неискажливото. Во системот на мрежата историските настани се сместени исто така заедно со теориските поими и уметничките претстави. Мрежата ги поврзува предисторискиот шаманизам и обредите, преку историскиот шаманизам и обредите, со почетоците на театарот во Евроазија, Африка, Океанија. Во оваа мрежа од односи почетоците на европскиот театар можат да се истражуваат од историски аспект, па може да се поврзат со изведувачката практика низ целиот свет од времето на палеолитот наваму. Сите овие театарски искуства ги сведува на еден заеднички именител, а тоа е изведбата. Таа (изведбата) според Шекнер, се протега од нешематизираните приредби до мошне формализираниот традиционален театар. Тој театарскиот настан во своето дејствување го третира како комплексен општествен сплет, мрежа на очекувања и обврски, меѓусебна промена на поттици – емотивни или мисловни или и едните и другите – што се темели врз меѓусебната трансакција меѓу актерите, меѓу гледачите и меѓу гледачите и актерите. Освен овие три основни интеракции, според Шекнер постојат и четири споредни кои сега се во втор план, но тој им предвидува скорашен примат: тоа се и реакциите меѓу елементите на претставата, меѓу нив и изведувачите, меѓу елементите на претствата и публиката, меѓу претставата и просторот на кој таа се одигрува. Појавите, како што се разговорните и телесните психотерапии, се поврзани со етнолошкото проучување на обредите, со претставувањето во секојдневниот живот, со играта и однесувањето во криза. Овие врски ја откриваат „длабинската структура“ на перформансот – затоа овие точки се сместени под првите пет,

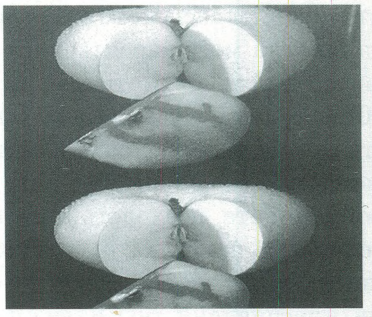
воведувајќи ги во друго ниво на „стварноста“. Тие длабински структури ги опфаќаат подготовките на изведувачите за настап (вежбање, работилници, обиди и подготовки непосредно пред настапот) и на гледачите (решението да се оди на претставата, облекувањето, одењето, сместувањето, чекањето), како и она што се случува по претставата. Во таквиот третман на театарското дејство кај Шекнер човекот станува еден од ултимативните прерогативи на неговото истражување. „Ричард Шекнер, (...) е вечен трагач по театарот, но тој не ја бара уметноста туку животот, тој не ги бара режисерот, актерот, туку секојдневниот човек. Привлечноста и значењето на работата на Шекнер произлегуваат од неговата хумана преокупација, слична на онаа на Брехт – во барањето на смислата на светот тој се свртува кон светот во сите негови форми, постојани и минливи, чисти и преодни; со остварувањето и негирањето, Шекнер и актерот и режисерот и гледачот ги бара во секој од нас“ (A. Jovićević, I.Vujić,1992., стр. XXVI).

Ритуалот, според Шекнер, започнува со истражувањето на смислата на актерската игра – преку соработка или заедница на актерите со публиката – и завршува со барањето на соодветен простор што ќе биде конфронтиран со другите елементи на претставата. Според него, сите претставувачки уметности во себе ги содржат истите елементи: текст, движење, мизансцен, организација и употреба на просторот, сценографија или амбиент, атмосфера, публика. Иако овие елементи не мора по секоја цена да бидат универзални, тие на овој автор му се од полза за да ги објасни и да ги дефинира сценското однесување, сценската свест и врската меѓу карактерниот актер кој станува карактер и играчот во транс „опседнат“ од некоја сила. Шекнер се обидува да одреди според што овие концепти се исти, а во што се разликуваат, за да може полесно да навлезе во односот меѓу театарот, играта, антропологијата, психологијата, социологијата, филозофијата, политиката, семиотиката и структурализмот – за подобро разбирање не само меѓу наведените дисциплини, туку и меѓу различните култури. Шекнер со своите истражувачки потфати нè наведува на мислата дека „колку повеќе ја проучуваме некоја култура, таа сè повеќе нè потсетува на комплицирано уметничко дело, слично на некоја претстава која треба внимателно да се гледа за да се разбере“ (A. Jovićević, I. Vujić,1992., стр. XXVI). Не постои ниту една човечка активност која нема изразена сценска компонента, овој заклучок може да се изведе од целокупното дело на Шекнер. Според него, што повеќе проучуваме некоја култура, таа сè повеќе нè потстетува на комплицирано уметничко дело, слично на претстава која треба внимателно да се гледа за да се разбере наполно. Театарскиот настан ги вклучува публиката, изведувачите, текстот, чувствата, архитектонски ограден (или не) простор, опрема за претставата. Овие свои претпоставки најдобро ги илустрира и самиот автор преку активноста на неговата трупа, особено преку сега веќе култната претстава „Дионис 69“. Текстот во оваа теорија е само почетната точка од која се тргнува на патот на создавањето на перформансот, од која се тргнува на патот кон целосното остварување на целосната сценска секвенца. „Ако театарскиот настан е збир на поврзани трансакции, тогаш текстот – кога ќе почнат пробите – ќе учествува во тие трансакции. Не е ништо поразумно да се очекува од текстот да остане неизменет одошто да се мисли дека актерот нема да ја развие својата улога (...) Текстот е карта со многу патишта, трудете се, навалувајте, истражувајте, искористувајте. Решете каде ќе одите. Пробите можат да ве одведат на друга страна. Но, речиси е сигурно дека нема да отидете таму каде што драматичарот сакал да ве одведе“ (Ričard Šekner, 1992., стр. 175). Сето ова го прави Шекнер особена личност во кругот на современите театарски дејци, кој со своето дејствување на сцената им дава форма на своите теоретски претпоставки.

Во фокусот на изведбената теорија на Шекнер се наоѓаат кризата, крахот и судирот, кои не се изразуваат само низ драмската приказна, туку и со телесните движења. Тој се согласува со мислењето на Еуџенио Барба, според кое изведувачите се формираат така што се доведуваат во состојба на изместена рамнотежа, а потоа се покажуваат како психофизички, низ приказната се враќаат во рамнотежа – само затоа за да ја загубат и да ја воспостават, повторно и повторно. Театарските методи се насочуваат на таквите преобразби какви што е неможно да се воспостават во целост: како луѓето се претвораат во други луѓе, во богови, во животни, во лоши духови, во дрвја, во битија, било привремено (како во играта), или трајно (како во некои обреди). Сите тие состојби на изведбените преобразби содржат исто така нецелосни, неурамнотежени преобразби на времето и просторот: создавање на некое одредено „таму и тогаш“ во ова особено „овде и сега“, и на тој начин сите четири димензии остануваат во игра. Претставите според оваа теорија стануваат магија во игрите, за забава. Или, како што тоа би го изразила санскртската естетика, претставите се *lili* – натпревари и игри – и *maya* привиди. Меѓутоа, како што нагласува санскртската традиција, и целиот живот е *lila* и *maya*“. Перформансот е привид на привидот и како таков можеме да го сметаме за „повистинит“, „постварен“ од секојдневното искуство. Тоа мислење го застапува

и Аристотел во својата „Поетика“, каде што театарот не го одразува животот во толкава мера колку што го сведува на значајното прикажување на неговата парадигма. Затоа што ја поседува карактеристиката на лила, претставите не само што ги искористуваат модусите, тие си играат со модусите, оставајќи ги дејствата во воздух и недовршени, од што произлегува дека театарските настани во основа се експериментални: привремени. Секоја семиотика на претставата мора да започне и засекогаш постојано да почива врз тие колебливи и лизгави темели кои ги прават уште понесигурни постојаните промени во рецепцијата на различните гледачи. Бидејќи претставите обично се хипотетички, гранични опасни и двострани, често ги омеѓуваат со конвенции и рамки: а тоа се начини за да се направат местата, учесниците и настаните делумно сигурни. Во тоа подрачје на привидот, дејството може да се доведе до крајност дури и заради забава. Шекнер своите размислувања врз оваа проблематика со исто толку енергија се обидува да ги спроведе во практиката. Во неговата режија постои една интегрална смисла и претставување – создавање на текстот – претстава, што секако се рефлектира и на неговите дела од театарската журналистика и есеистика, од театарската теорија и театарската педагогија. Во своите истражувања тој често прави излети во областите на културологијата, антропологијата, социологијата, психологијата, ги синтетизира, ја надополнува својата теорија на изведбата и инсистира на собирањето податоци директно од „теренот“, т.е. оној што истражува да се најде во двојна улога на учесник и гледач на ритуалот или на претставата што ја проучува. Со оваа теорија можеме да го следиме развојот на уметничките форми, со кои намерно се брише разликата меѓу „уметноста“ и „животот“, како и сличноста во структурата, па дури и во површните детали на она што го прават современите и традиционалните уметници. Сè повеќе научници од разни области ја применуваат изведбената теорија, бидејќи „изведувачкото однесување“, т. е. „двојно изведеното однесување“ е парадигма за постмодерниот свет (Šekner, 1992., стр.145-209). Значи, изведбената теорија е надградба на еден еволутивен развој во уметноста, но и во науката поврзана со уметноста. Според оваа теорија можеме да речеме дека не е целиот свет театар, туку попрво за него театарот е целиот свет. Со него е сè, со него сè може да се објасни, и тоа се објаснува.

Но, постои мислење дека изведбената теорија, која во полна мера ја инагурира името на Ричард Шекнер, премногу упорно се противставувала на теророт на јазикот и на (драмската) литература, како и на театарската теорија што ги следи. Некои театролози се скептични кон обидите, проблемот на телото и степенестиот карактер (од ритуалот до театарот и обратно) на изведбата, да се реши со помош на радикална поставка, каква што е онаа за дискурзивната материјализација на телото. Ова важи и за проблематиката која се однесува истовремено на репетитивната и субверзивната динамика на телесните чинови кои се објаснуваат со потпирање врз лингвистичката теорија на цитатноста. Амбицијата на изведбената теорија е да се допре преку границите на јазикот и да се натопи со сознанијата на анималистичката антропологија (да се опфати животинскиот свет чија бихевиорнална и социјална организациска практика се одвива надвор од медиумот на човековиот јазик и засега не е подложена на психоаналитичка обработка), верувајќи дека клучот на емоциите можеби лежи во двонасочната дејност меѓу различно развиените мозочни структури, од една страна, јазичката дејност, и, од друга, телесните чинови предизвикани со обична беспричинска желба за перформанс на изведувачите. Ни се чини дека процесот на изведбата има делотворно повратни влијанија врз промената на мозочните процеси, и тоа како кај изведувачите така и кај посматрачите на изведбата (Schechner, 1986). Според неговата теорија, изведбата треба да се ослободи од заробеноста во јазикот и да се потисне со недоловливите механизми на природата. Во своите истражувања, тој ги бара изворот и причината за размената што се случува меѓу природата и културата (изведбата). Полемиката со теоријата на Шекнер се сведува на прашањето: кокошка или јајце и завршува со неможноста да се разреши тој клучен спор. ■



Литература:

A. Jovićević, I. Vujić, Dali je rekonstrukcija pozorišta moguća, во: Ričard Šekner, Ka postmorednom pozorištu, FDU, Beograd, 1992, str. XI-XXVII.

Ričard Šekner, Ka postmodernom pozorištu, FDU, Beograd,1992.

Richard Schechner, Performance Theory, Revised and expanded edition, Routlege, New York-London, 1988.

Richard Schechner, Magnitudes of performance, во: The Antropology of Experience, V. Turner and E.Bruner, Urbana and Chikago, University of Ilinois Press, p.344-372.

Душко Христов

Издавачката дејност и драмската литература

Дали има надеж драмските дела да завршат како финален производ во книжарниците и библиотеките? По сè изгледа – не, со оглед на катастрофалната ситуација во односот кон објавувањето на драмската литература кај нас.

Годинава, на пример, има објавено само две книги од тој жанр: „Драми“ од Киро Урдин, во издание на „Детска радост“, и „Четири драми“ од Блаже Миневски, книга што ја објави Книгоиздателството „Мисла“. Многу незавиден биланс, без разлика дали станува збор за издавање драмски дела од домашни или од странски автори. Барајќи ги причините за таквата ситуација во која западна драмското творештво, побаравме одговор од неколкумина водечки луѓе на нашите издавачки куќи.

ЛЕНЧЕ МИЛОШЕВСКА, главен уредник во „Култура“: Според мое согледување, не станува збор за тоа дека не се продаваат драмите во нашите книжарници. Имавме традиција, имавме цела едиција *СЦЕНА,* во која имаше и наши автори. Но, во последно време не можеме да се пофалиме со наши автори. Сега, годинава, по две-три години пауза, за првпат, Билјана Станковска конкурира во Минстерството за култура со своите три драми. Можеби треба драмското творештво да најде друг пат и начин. Мислам дека можеби треба поагресивно да се настапува во смисла на финансирање на книгите, зашто обично желбите, барем како што јас чувствувам, во последниве неколку години не успеаја да се реализираат и многу ракописи не излегоа како книги.

Доколку се тоа дела од реномирани автори, секако „Култура“ е заинтересирана да ги објави. Што се однесува до преобјавувањето, тоа пак е врзано со Министерството за култура, бидејќи тоа не финансира стари изданија, туку само нови дела. Многу е тешко да се добие преиздание, без разлика дали се работи за драма, роман, поезија. Единствен начин е, на пример, да се изборите романите, драмите или поезијата да бидат објавени, односно преобјавени, во форма на избрани дела.

Што се однесува до странските драми, имаме едиција која ги негува класичните драми и тука се одржува тој континуитет. Инаку, годинава немаме ниедна објавена драма од странски автор.

РАДЕ СИЛЈАН, „Матица Македонска“: Во своите веќе востановени едиции, „Матица Македонска“ објавува и драмски дела од домашни и странски автори. За среќа, годинава ќе објавиме едно многу значајно дело по повод стогодишнината од праизведбата на „Македонска крвава свадба“. Ќе објавиме и фототипско издание и толкување за животот и делото на Војдан Чернодрински, значи во една поосмислена форма ќе одбележиме голем јубилеј значаен за македонската култура, литература и историја и за македонскиот бит воопшто. Исто така, објавуваме и неколку теоретски книги што имаат значење за македонската литеартура и воопшто за нашето драмско творештво. Во тој поглед би сакал да ја споменам книгата на Борислав Павловски, исклучиво посветена на македонската драмска литература, која конкретно се задржува на делото на Коле Чашуле. Во изминатиов период објавивме уште неколку дела што ја толкуваат македонската драма. Овде сметам на книгата на Катерина Петровска, „Драмското творештво на Бранко Пендовски“, потоа на книгата на Благоја Иванов „Поглед од гледалиштето“, за која сметам дека е вистинско функционално остварување, бележење на сè она што е значајно во еден подолг период за развојот на македнската драма и театар.

За жал, многу малку имаме дела од странски автори, меѓутоа правиме напор и веќе во ноември или најдоцна декември годинава, ние ќе објавиме голема антологија на современата македонска драма на англиски јазик – десет драми од истакнати македнски автори кои веќе се преведени и се наоѓаат во печат. Тоа ќе биде една поорганизирана форма со толкувања од повеќе театролози, а проектот го води доктор Јелена Лужина. До крајот на годинава ќе презентираме едно капитално дело кое ќе општи на пошироки светски релации и сметам дека на тој начин ќе пополниме една голема празнина во поглед на афирмирањето на нашето дрмаско творештво. Во изминатиот период ние имаме објавено драми од класиката, но, за жал, од современата драмска литература, многу малку. Можеби се работи за недоволна информираност, но истовремено и за неисплатливост во поглед на комерцијалниот ефект на драмските дела, зашто сепак тие повеќе живеат на сцената отколку како книги во библиотеките.

АНТОНИО ПАВЛОВСКИ, уредник во „Мисла“: „Мисла“ издавала, издава и ќе издава драмски дела. Нормално, и од домашни и од странски автори. Годинава од областа на драмското творештво во изданијата го имаме само Блаже Миневски со неговите четири драми под наслов „Бивши луѓе“.

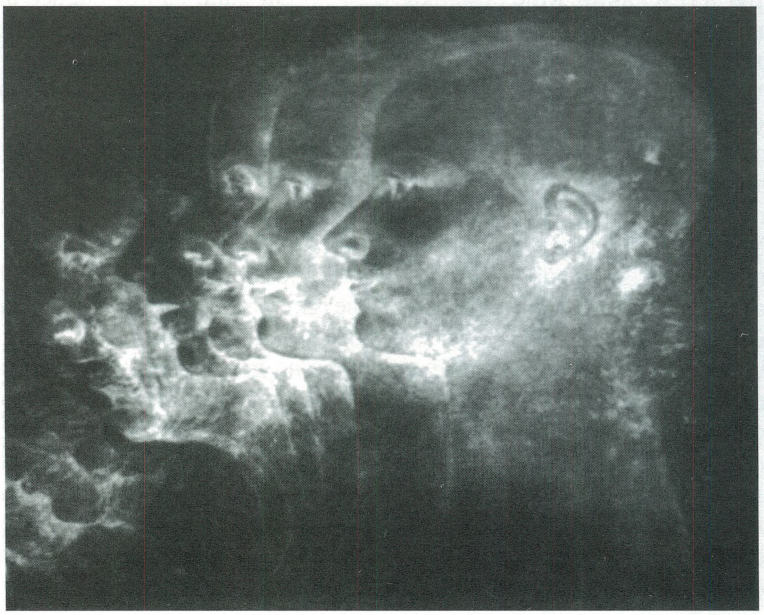
Од странски автори годинава немаме објавено ништо. Инаку, не можам да кажам дека се работи за тоа дали имаме посебен однос, дали се работи за класична драма или современ автор. Пред сè, станува збор за еден момент на заедничка работа, на заеднички интерес во промовирање на заедничко дело. Дали ќе биде современо или класично, дали е од домашен или странски автор, тоа не е критериумот според кој ние тргнуваме. Квалитетот е најбитен.

ВАНЧО КАРАНФИЛОВ – „Табернакул“: Книгоиздателството *ТАБЕРНАКУЛ* од Скопје нема своја издавачка политика и некој особено испланиран однос во поглед на објавувањето на драмското творештво, било од домашни или од странски автори. Во досегашното постоење, ги имаме издадено трагедиите *АРИЈАДНА* и *ФЕДРА* од Марина Цветаева, но нешто друго не сме издале и со оглед на тоа каква е ситуацијата кај нас, како и по однос на навиката за читање на драмски дела како книга, како литература, а во соработката со театрите, не верувам дека во скора иднина ќе сториме нешто пообмислено на тој план. Имено, ние во неколку наврати, навистина тоа беше поодамна, со Македонскиот народен театар и со Драмскиот театар, направивме некои првични разговори околу соработка за објавување драмски дела во смисла на она што се поставува на сцените на театрите да се објави, да се востанови една библиотека во која редовно би се појавувале тие наслови и која најверојатно бара една заедничка соработка во однос и на издавањето и на пласирањето понатаму, бидејќи тие книги би се пласирале првенствено на претставите кои се играат врз тие текстови – претпоставувам дека тоа би имало некој ефект, дека би можело да значи заживување на тој дел од издавачката дејност, нели, тесно вразана со она што е театарска продукција во Републикава. За жал, до реализација на тие идеи и иницијативи не дојде. Останува за некои подобри времиња, најверојатно и за театарот и за издаваштвото, кога една таква иницијатива би можела да заживее.

Мислам дека кога се работи за објавување на драмското творештво, настрана од она што се некои антички драмски дела или драмски дела од типот на она што е класика, Шекспир на пример, или слично, објавувањето на модерното творештво мислам дека исклучиво може да се реализира во една ваква копродукција, во една заедничка соработка на издавач – театар или театри, соработка којашто би дала резултати кои би биле вредни првенствено во смисла на што пошироко распространување на драмските текстови меѓу читачката публика во Македонија.

◆ ◆ ◆

Нужно се наметнува констатацијата за незаинтересираноста и неисплатливоста од објавување драмски дела, но и трагањето по посоодветни форми за наметнувањето на овој тип творештво. Тоа, пак, секако многу негативно се одразува врз стимулацијата и мотивацијата кај младите, но и кај постарите автори во поглед на пишувањето и негувањето на драсмкиот текст. А на читателот му останува само да се снаоѓа, да ги препрочитува старите изданија или, доколку тоа му го овозможува џебот, по други канали да доаѓа до современите светски достигнувања во овој жанр или до класичните дела што ги нема кај нас. ■



Јиржи Менцел

„Вера и скепса“

(извадок од истоименатa книга)

1. ТЕАТАРОТ Е ХРАМ КАДЕ ШТО СЕ ОДИГРУВА НЕШТО МЕЃУ ЖИВИТЕ ЛУЃЕ НА СЦЕНАТА И ЖИВИТЕ ЛУЃЕ ВО ГЛЕДАЛИШТЕТО.

Во салата се гаси, засвирува музика, се крева завеса и на сцената актерите или пејачите започнуваат да ја кажуваат приказната. Приказната честопати е мошне кревка и гледачите пополека се нурнуваат во илузијата на другиот свет, во светот создаден од драмскиот писател и сцената. Се случува, по неколку минути илузијата да биде прекината, салата го осветлува отворањето на врати, се слуша удирање на седиштата, лошо придушен шепот и – задоцнувачкото доаѓање на непримерен гледач, оваа атмосфера лесно ја распламтува.

Некогаш тоа се случува често, а некогаш може да биде и безобзирно. Тоа ги вознемирува и актерите, коишто упорно се концентрираат, ја вознемирува и публиката, којашто сурово е оттргната од илузијата. Задоцнетите доаѓачи се правдаат: Сум си го платил билетот, имам право да дојдам кога сакам. Дали можеби им сметам на другите, мене тоа не ме интересира.

Тоа е себичноста на луѓето навикнати пред телевизискиот екран да консумираат вечера, да доаѓаат или да заминуваат по кафе или по нужда, да наоѓаат забелешки, да се пресоблекуваат во пижами, воопшто не следејќи внимателно. Тоа е исто толкава глупост како што е гостењето на филмскиот гледач пред платното со – пуканки.

Ама театарот е храм каде се одигрува нешто меѓу живите луѓе на сцената и живите луѓе во гледалиштето, при што сите имаат право на целосно уживање. Да се урива тоа уживање значи да се биде неучтив кон нечиј труд, нешто што и задоцнетиот доаѓач го мисли за својата работа. Може да се случи, човек да задоцни на театар оправдано, но рака на срце, многумина такви задоцнети доаѓачи си мислат дека возот оди и кога доцни, а театарот си стои тука постојано, па за некоја минута нема да пропадне.

Не знам...

Постојат театри и концертни сали, каде што влезот во салата по почетокот е забранет. Во театарот каде што работам, настојувам за истото. Си ја сакам работата, ги сакам луѓето со кои работам, не сакам никаква безобзирност и затоа инсистирам кај секој доцнач: Ценете ја работата на оние другите!

2. ТВОРЦИТЕ ПО ПОВЕЌЕМЕСЕЧНА РАБОТА ИЗГЛЕДААТ КАКО УЛИЧАРИ, КОИ НЕ ГО ИСПОЛНИЛЕ ОЧЕКУВАЊЕТО НА КРИТИЧАРОТ.

Се случува, човек се враќа од театар исполнет со воодушевување и сфаќа зошто во дамнешни времиња обожавателите трчале по правта на кочиите на своите љубимци. И јас некогаш по убава претстава би одел по автомобилот на оние кои на сцената ме израдуваа. Следниот ден си купувам весник и заклучувам дека сум морон на кој му се допаѓало нешто што е лошо, несовршено, неинвентивно, традиционално, безизразно...

Сите сме оделе во училиште и сме добивале оценки. Некојпат можеби неправедни, но учителите ни ги давале. Тие, за кои можеше да се претпостави дека предметот од кој се испитува, го владеат подобро од најискусниот ученик.

Пораснавме, но некои од нас постојано добиваат оценки. Ѝ понудуваат на јавноста резултати од својата дејност и се изложуваат на вреднување од рецензенти, критичари и разни други теоретичари.

Тогаш тоа владеење на предметот веќе толку не се подразбира. Малку кој од рецензентите навистина нешто знае за актерската работа, за вистинската функција на сценографот, малку кој може да распознае што може а што не може драматургот, а за конкретната вина заслугата му припаѓа на режисерот. Критичарите имаат поинакво образова-

ние и поинакви критериуми од професионалците. Многумина од нив тешко ја распознаваат примерната и чесна работа од мрзливите папазјании. Често рецензијата е под влијание на забоболка, на лична антипатија, по урнек на други рецензенти. Не се вреднува работата, нејзиниот исход, туку повеќето го поистоветуваат впечатокот на вреднувачот со претставата која тој би ја правел. Творците по повеќемесечна работа изгледаат како уличари кои не го исполниле очекувањето на критичарот.

Еден добар театар прикажа драма која во еден друг театар пред две години остана во паметење благодарение на блескавите остварувања на две актерки. Режијата, двете главни актерки, накратко целиот ансамбл, по онаа легенда, извојува голема битка. Битка која, мислам, беше повеќе од успешна. Воодушевените гледачи обете актерки ги носеа на раце, исто како нејзините претходнички. Меѓу гледачите седеше и критичар кој дава оценки. И видете: Во рецензијата на мошне познат дневен весник ќе прочитаме подбивен суд. Плукање по заслужната работа и стремежот: „Не го направивте тоа онака како што јас си претставував и штета!“

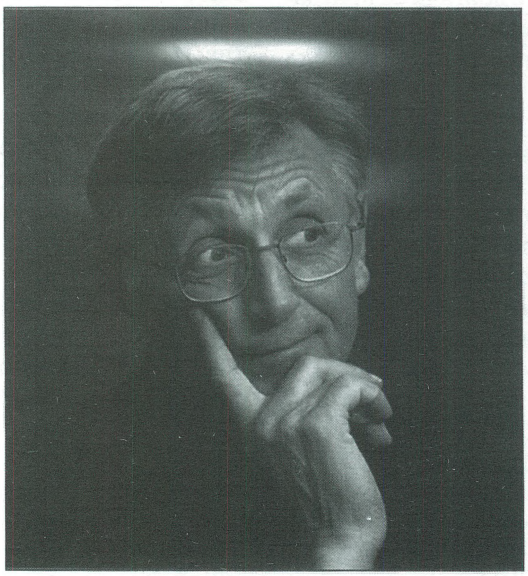
Не знам...

По многу години, кога повеќе ќе ги нема творците на онаа претсава, а ќе ги нема И оние што се сеќаваат на неа, некаде во архивите со исечоци ќе остане по тој игрив празник дамка. Ќе биде тоа од плукачот во оној весник. ■

Превод: ***Горан Тренчовски***

Јиржи Менцел

ВЕРА И СКЕПСА



Томислав Османли

Градот на дијахрониски контрасти

Предговор кон книгата пиеси „Ѕвездите над Скопје“

За духот на Скопје,
За ѕвездите небесни
И за нивните (пост)модерни суроватци

Во Скопје, се согласувам, сè се смени по Земјотресот. Оттогаш заживеавме во еден поизменет, соголен град и во еден пожесток, отуѓен живот. Во еден спор и незапрен процес во кој постапно умираа идеалите, безгрижноста и насмевките, заедно со благородната наива на едно питомо време. Се стопија традиционалните вредности, изчезна стариот морал, умре маалскиот дух, се изгуби човечката солидарност. Новиот профитерски егоизам го истисна традиционалниот алтруизам. На пост-комунистичката морална празнина ги поставивме шаторите од нашиот транзициски логор. Сеедно под ѕвездите небесни, додуша сами и тогаш како и сега, но многу поотуѓени – денес, во споредба со некогаш.

Се најдовме во време во кое вредностите, наместо со човечки, се мерат со меркантилни мерки. За разлика од порано. На тие разлики во човечките квалитети на времињата им е и посветена оваа книга. Затоа драмските текстови „Светулки во ноќта“ и „Техно ѕвезда“ се пиеси посветени на иста категорија ликови, на малите луѓе, на надежниците, на нашите сограѓани, на благородните гледачи во ѕвездите над Скопје; само во две различни времиња.

Од тие дијахрониски контрасти извира и смислата на оваа книга со две пиеси што се обидуваат да ги контраполираат времињата и да ги најдат разликите коишто во човечката супстанција, со речиси четиридецениска дистанца, се случуваат на едно место. Во овој ист, а толку многу променет Град.

Но, да одиме по ред.

Книгата што ја именував „Ѕвездите над Скопје“ содржи два текста: „Светулки во ноќта“ кој оживува галерија ликови од „старо Скопје“, или од градот во доземјотресните Шеесетти и „Техно ѕвезда“ кој го открива градот на потомците во последната година од ова травматично столетие. „Светулки во ноќта“ е текст кој доживеа три медиски трансформации. Конечно остварени како пиеса, тие се новото авторско читање на една носталгична приказна, остварена најнапред во сценарио за телевизиски филм („Скопски сновиденија“, 1983), потем во новела („Вељо“, 1993), и конечно, во драмски текст со вонредно успешни театарски изведби (во летата на 1997-та, 1999-та и, веројатно, во секое наредно Скопско лето). Во меѓувреме, проверувајќи ги толку пати неговите драмски, структурни, посебно фабуларни и атмосферски својства, на оваа скопска приказна од Шеесеттите што стана омилена за нејзините гледачи и читатели – ги придодадов и прашањата кои наеднаш ми се сторија посебно важни: кога почна губењето на стариот дух, и на кој начин се појавија првите знаци на морална криза што нè воведе во оваа жестока современост која носи современа надворешност, а е анахрона, која функционира како профитерство, а без човечка мерка, која нè бие по глава зашто ги ништи сите вредности на кои бевме учени и која, затоа, веќе ја чувствуваме и во стомакот. Како нова, (пост) модерна болка. Така моето доживување на скопските сновиденија од раните шеесетти години остваруваше своја особена дијахронија; еволуираше, дури и низ насловите, од една топла драмска хроника што почна како чиста носталгија по времето на загубеното детство и општа невиност на градот, до една преиспитувачка театарска пиеса што во тоа време ги бараше корените на оние деформитети и фрустрации што потоа се ослободија до овие размери. Од времето со морални стеги но и мерила, до ова невреме без било каков морал.

А тие вредности сè уште сјаат во сеќавањето, низ мноштва обични приказни од некогашниот живиот, потоа од земјотресно изгубен град. Сепак, сè побледи. Подалечни. Како светулки во една ноќ. Како стари приказни за луѓето и страстите на едно време привлечно поради својата првична невиност, но и разголено до неговите први опачини. Така, замислени, се враќаме во Скопје на 63-та, во времето на шлагерите, на духот на младоста, ведрината и ентусијазмот, на маалската безгрижност, но и на времето на идеалите за првипати поминати во славеничка рутина и социјална демагогија, на шушкавците донесени од шверц, на првите интимни и општествени изневери и на никогаш непрекинатите

притаени човечки драми. И она Скопје е град секогаш помеѓу. Помеѓу стариот и новиот Исток, и стариот и новиот Запад. Помеѓу балканската пазарџиска питорескност и подоцнежните граѓански здании, меѓу маалски живот и новото време, меѓу траумите од минатите времиња и новите кршења, во времето на ју-забавните мелодии, македонските шлагери, италијанските канцони, кожените полициски мантили, шверцуваните шушкавци, фармерки, чевли и ситни надежи, донесени од Запад, поточно од Трст.

Така, Скопје од раните шеесетти се открива како град во времето на соочувањето со првите лаги, хипокризии и изневерувања на „хуманиот" источен лик на социјализмот. И на откривањето на Западот, ветената земја на меркантилните предизвици и материјални уживања. На оној некогаш тајновит и макотрпно откриван, сега, веќе, сосем разоткриен Запад. Во Градов кој, исполнет со вечните генерациски судири и човечките драми, сега го преживува и моралниот конфликт на една средина распната меѓу традицијата и новото време, немаштијата и надежта, очајот и борбата за преживување, традиционалниот морал и неговите први профитерски, егоистички и ситнокорупциски изневери... Тогаш всушност завршуваше една епоха, разурната *со* 26-то јулскиот земјотрес. Не меѓутоа и *йораѓи* него. Не примарно, туку дури последователно поради променетиот состав на градот, оној што во Скопје ја доселуваше провинцијата, составена од шаренило на донесени роднокраи.

Сè повеќе ми се чини, поради чудното влијание на една друга стихија, поради чудната констелација завладеана високо над Скопје.

Но, дали воопшто постоело, и ако постоело, кога заврши времето на една човечка и општествена невиност; од кога тоа новите генерации гледачи во ѕвездите ги откриваат, не повеќе надежните трепетни светлини на констелациите, туку нивните бизарни сурогати? Во ѕвездите појавени над Скопје. На нов начин одново, битно се поставува старото прашање, под каква ѕвезда сме родени, зашто гледањето во ѕвездените сводови над нас, едновремено е процес и на внатрешно самозагледување. Како што Кант говори за „Ѕвезденото небо над нас и моралниот закон во нас" во новиот социјален микрокосмос, наместо топлиот трепет на сознездијата, заблеснува, ете, студениот сјај на техно-празнината. Онаа што некои студени ѕвезди над нашето небо, денес ја проектираат во нас. Така, законот на иморалноста виси над нас: во уништувањето на традиционалните односи, во разбивањето на семејството, первертираниот систем на вредности на чиј врв стои егоизмот со комерцијализацитата и збогатувањето по секоја цена, во поразот на воспитението, во падот на секој вид морал – граѓански, политички, идеолошки или религиозен, во легализацијата на секое профитерство, во ништењето на моралните парадигми, во светот без идеали, во перверзниот неокапитализам на транзицијата, во новото квазиделовно, корупционашко царство на поранешните пилјари, во епидемијата на егоизмот како ослободено поведение, во падот на патриотизмот било на идеолошката или на националната татковина, во губењето на припадноста, во омајот на лесните дроги, во оковот на тешките наркотици, во провинцијализацијата на духот, во обездушувањето на човечките односи, во очајот и празнината поставена пред новите генерации кои од неа излегуваат само привидно или виртуелно; со самозатворање, бесперспективност и технолошки, електронски, компјутерски, или наркотични, техно „трипови".

Во меѓувреме, заедно со сè друго, се смени и поимот на носталгијата. Да си носталгичар сега значи да се сеќаваш не само на еден град од минатото, туку на времето во кое доминираа традиционалните, моралните и човечките вредности. Да пишуваш носталгичарски текст не значи веќе да тагуваш над невратот на едно време, туку сериозно да се замислуваш над неговите исчезнати човечки и етички светлини и супстанции. Да ги согледуваш вредностните разлики со ова време во кое дефинитивно ја живеавме нашата прва декадентност. Влегувајќи во ова време во кое невиноста се бара вон него, во носталгичните сеќавања. Во вредностите што со повеќе човечка мерка функционираа во минатото. Во *оној* град. Во кој денес не се *враќа*, но во кој се *беѓа*. Така новата носталгија се појавува како аспект на одамна извесниот ескапизам.

Како во овие два текста, во кои првиот започнува на Денот на победата, а завршува со земјотресот како општ Ден на поразот; и вториот кој почнува со Косовската војна и завршува со затемнувањето на сонцето, како парабола на една силно чувствувана, морална, аксиолошка, општа апокалипса. Во едно книжевно откриено и дијахрониско совпаѓање на два природни феномена: едниот во 1963-та, стварен и травматичен; другиот во 1999-та метафоричен и трагичен. Она помеѓу, е израз на иронијата и комиката што во духот на ликовите расте од противречностите на времињата. Затоа овие текстови се пошарани со духовитост. Таа помага во разгатнувањето на овој град, во кој трагајќи по прашањата се сеќаваме со мешавина на ведрина и тага, носталгија, љубов, трагика и болка. На изгубениот Град на човечките вредности, изневери и драми...

Коѓа се чинеше ѳека завршува е9но време.
А коѓа всушносш сево ова йочна.

Скойје, 2000.

Се поклонија тројца големи Хамлети

Умре Џон Гилгуд, роден во Лондон во 1904 година. Во својата десетта година ја гледал Сара Бернар, тогаш веќе без една нога, и не ја заборавил. Прабаба му била познатата полска артистка Елен Тери, баба-тетка, Гордон Крег му бил роднина, но на Кралската академија се запишал против волјата на татко си, трговски посредник. Дебитирал во 1921 година, а првиот успех го постигнал како Трофимов во *Вишњик*.

Тој е првиот млад актер во историјата што го играл Хамлет, а веќе со 27 години го играл Лир. И денес ги помнат неговите улоги во Олд Вик: Ричард Втори, Магбет, Ангелот, Малволио, Леонт, Проспер. Од *Галебот* во 1936 до *Иванов* во 1965, со своите брилјантни толкувања и режии, меѓу Британците го посеал семето на наклонетост спрема Чехов. Питер Брук го смета за свој најдобар пријател. Во *Едип*, што Сенека го напишал само за да биде читан наглас по римските бањи, тие двајцата на зборот му вдахнале полн живот на сцената. Една од неговите последни големи улоги беше Спунер во Пинтеровата *Ничија земја*.

Сцената ја напушти во 1988 година, меѓутоа оние кои не стигнаа да го видат в театар можеби ќе го сакаат по улогите на татковците од филмот *Прозирност* и серијата *Враќање во Брајдсхед*. Современикот, пријател и сценски ривал на Ралф Ричардсон и Лоренс Оливие – „Имаше глас кој го голта светот", еднаш рече Оливие, а Гилгуд му возврати: „Јас имав глас, но Лари имаше нозе" – Гилгуд, како што тоа сликовито го опиша Кенет Тајнан, го претставуваше поетичното, мисловното и духовното, додека Оливие беше животното, животинското, овоземното. Достоинствен, „небаре се родил со круна на глава", не ја криеше својата хомосексуалност и, се чини, живееше без страдања.

Навистина беше најсаканата театарска личност и никогаш не глумеше ниту херој ниту жртва, туку порадо живееше дискретно, никому не давајќи му можност да ја рани неговата интимност... „Беше англиски театар", на веста за смртта рече Питер Брук.

Умре Виторио Гасман, роден во Ценова во 1922 година. Првите аплаузи ги доживеал како успешен кошаркар, член на репрезентацијата, а изразит артистички талент покажал уште во втората година од студиите, во 1943. Студиите не ги завршил, меѓутоа влегол на голема врата во театарскиот живот, во трупата на Лукино Висконтиј, со улогите во претставите *Како што милувате, Трил и Кресида, Трамвајот наречен желба* или Алфиериевиот *Орест*. Во 1952 и 1953 година го основал и го водел Театро д'Арте Италијано, со чиј *Хамлет* стекнал популарност и по првпат во историјата го постави Сенекиниот *Тест*. Негов најголем успех на штиците веројатно е *Кин*, според Сартровата драматизација на Диминиот роман. На филмот брилјираше како криминалецот Валтер во Горчливиот ориз или слепиот капетан во *Мирисот на женета*.

Умре Алек Гинис, роден во Лондон во 1914 година. Вниманието го сврте на себе со улогата на витезот во *Ноќ сироти Водици*, па во почетокот на 30-тите постариот колега Џон Гилгуд го ангажира за својата трупа. Веќе во 1938 година го играл Хамлет во модернистичката верзија на Тајрон Гатри и лондонскиот Олд Вик. Беше еклектичен артист, првин истакнувајќи се во шекспировските улоги. Во ѕвездените години поминати во Кралската Шекспирова дружина во вторник, во истата претстава, го играше строгиот Глостер, во четврток Шутот, а во сабота Лир. И тој во 1953 година, како Ричардсон и Гилгуд, ја одби понудената улога во *Чекајќи го Годо*. Ќе биде запомнет и како британскиот полковник во филмот *Мостот на реката Квај*, како арапскиот принц во *Лоренс од Арабија* или благородниот витез Оби-Ван Кенобиј во *Војната на ѕвездите*. Питер Устинов го нарече „големиот поет на анонимноста". Навистина беше познат по својата скромност: „Ако се обидам да се прчам, нема да знам да се однесувам. Ако се обидам да бидам супер-ѕвезда, ќе испаднам смешен."

(преземено од „ЛУДУС", бр. 77, 18 септември 2000 година)

Превод **З. Ќ.**

Георги Сталев

Од првата развојна фаза на повоената македонска драмска литература

Имајќи го пред себе, можеби, необемното, но историски значајно книжевно творештво до 1945 година – со озаконувањето на македонскиот литературен јазик и со инаугурирањето на неговиот Правопис, македонската литература (како, впрочем, и целиот образовно-научно-административен комплекс) се здоби за првпат на државно ниво со јасно осмислено, договорно прифатено средство за изразување, а со што се овозможи брз, непречен развој на сите нејзини видови и родови.

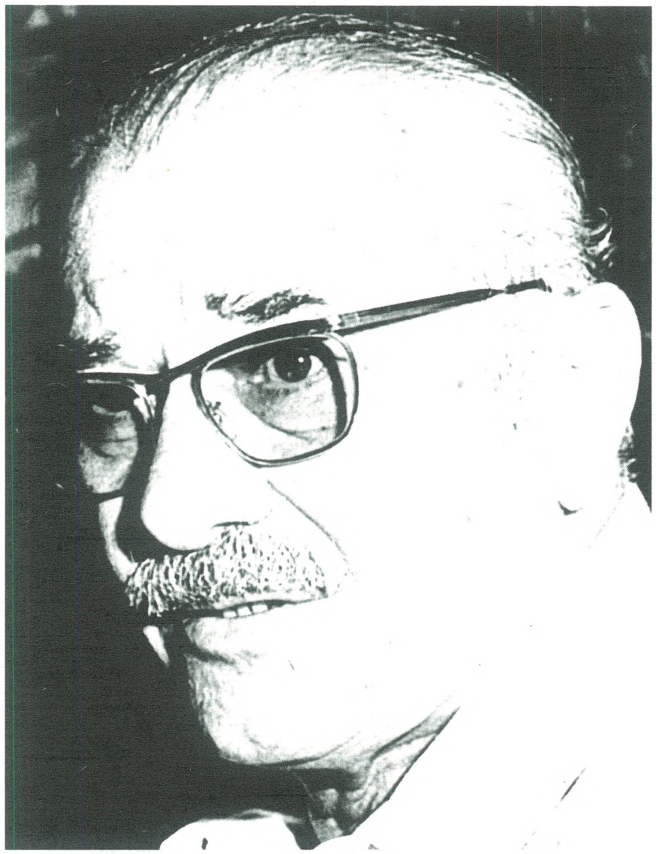
Во оваа смисла и македонската драмска повоена книжевност има свои мошне забележителни резултати, иако нејзините први реализации беа во извесно задоцнување во однос на белетристиката, особено на поезијата.

Сè до 1949 година, квантитативно скромната македонска драмска продукција ја сочинуваа делата на Јордан Х. Константинов-Џинот и Војдан Чернодрински, на Марко Цепенков, Димитар Хаџи-Динев, Никола К.-Мајски, Васил Иљоски, Антон Панов, Ристе Крле и на неколкумина други помалку или одвај познати ентузијасти кои пишувале, главно, на македонски народни говори.

Драмата, како посложена форма (како, впрочем, и романот, па и прозата воопшто) бара посебни услови за нејзино создавање: повеќе слободно време, извесен комодитет во смисла на изолиран простор и, пред сè, една психичка отпуштеност на авторот – додека (познато е) песната може да се сочини и во движење, во партизанска колона, бидејќи таа може целосно да се „касетира“ во сеќавањето, да се запомни и така да се рецитира или да се запише подоцна за објавување. Затоа, од времето на војната се зачувани многу повеќе песни, многу помалку репортажни текстови, а речиси целосно отсуствуваат други литературни форми (вклучително и дијалошката), освен во по некоја овде-онде низ партизанскиот печат објавена анегдота, по некоја агит-пропски полускеч.

Во самиот почеток на првата фаза од развојот на македонската повоена литература Владо Малески ја напиша едночинката „Петтоимениот Ѓоре“, со обид преку карикирање на ликот да претстави тип на негативец кој во животот постапува спрема познатиот лозунг – „Од која страна дува ветерот“. Се појавија уште неколку „скеча“, како што беше „Гладна кокошка просо сонуе“ од Блаже Конески (сатиричен текст против застапниците на застарените сфаќања, против старите пропаганди). До појавата на првата целовечерна драмска претстава мораше да помине уште извесно време, цели пет години. Но, и драмата „Задруга“ доживеа само две – едновремени – премиерни изведби: едната во МНТ – Скопје, 1949 г. и втората во Народниот театар во Битола. Авторот (Коле Чашуле) веднаш ја повлекол од сцениве, незадоволен и самиот од многу нешто (во кое ние не би сме се осмелиле да навлегуваме поради скудни факти и несигурни искази). Извесни перипетии се поврзани за поетско-драмскиот текст „За родниот кат“ од Венко Марковски (во еден период мошне фаворизиран и восфалуван поет, но набргу и детронизиран од компартијата своја, а потоа и автодекласиран како Македонец – по што стана „народен герој“ на НР Бугарија!) Не помина посреќно ни неговата втора драма во стихови „Гоце“, но врз чија основа Кирил Македонски ја напиша првата истоимена македонска опера. „Ветераните“ од сценското поприште меѓу двете светски војни малку подоцна напишаа уште по неколку свои драмски текстови (комедијата „2:1“, „Кузман Капидан“, „Чест“, „Окрвавен камен“ и др. од В. Иљоски; „Пиликатник“, „Преродени“, „Градинар“ и др. од А. Панов; „На Великден“, „Гроф Миливој“ од Р. Крле), но ниту еден од нив не излезе од сенката на предвоените резултати.

Најекспониран драмски автор во текот на неколкуте децении беше Коле Чашуле (1921 г.), инаку, познат уште и како раскажувач и романсиер („Простум“, „Премреже“, „Вомјази“, „Имела“, „Легенди“, „Канадски легенди“ и др.)... По извесните доживувања на драмата „Задруга“ (1949 г.) и – речиси – премолчувањето на „Бразда“ (1958 г.), Коле Чашуле со вистински жар му се посвети на драмското творештво, создавајќи ги своите дела (од кои неколку со обележјето на првотност): „Вејка на ветрот“, „Градскиот саат“, „Вител“, „Црнила“, „Игра или социјалистичка Ева“ (сите напишани во периодот од 1957 до 1969 г. и играни на сцените на македонските театри, објавени во два наврата под заеднички наслов „Драми“), „Партитура за еден Мирон“ (1970), „Како што милувате – Оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв од највисоката власт“ (1975), „Житолуб“ (1977), „Суд“ (1979), и во поново време – „Драмски дивертисман“ (1986) „Тибурсио и Синфороса“, „Trio funebre“ (1977) и др.



коле чашуле

Драмата „Вејка на ветрот“ е прв македонски драмски психолошки текст (а и предизвик за композиторот Драгослав Ортаков да напише опера на либрето според ова дело на К. Чашуле).

Се работи за исечок од животот на македонскиот човек во туѓина. Тоа е сторија за македонскиот печалбар кој, можеби, и заработил некоја пара во Америка, но не ја нашол и животната среќа, па ќе ја побара во вториот брак со многу помлада девојка „од стари крај“, од што – потоа – ќе произлезат и сите судири. Човеков „што видел свет“ (а светот не го видел него!) ги задржал своите стари сфаќања, па од својата млада сопруга бара ТАА да се приспособи сред Америка (живеејќи во хотелска соба), но во исто време да се однесува спрема *својот стојан* на „добар патријархален“ начин, онака, како „таму“, на Балканот (и тоа во позафрлени средини пред децении), пречекувајќи го простум кога тој се враќа од работа, па дури и миејќи му ги нозете, и постојано држејќи ја затворена меѓу четири сида, сред бучавата на возовите од надземното метро...

Мотивот е и стар, и нов. Стар е – затоа што главниот протагонист е нашиот печалбар; нов е, бидејќи третманот на целата тема е непознат во дотогашната македонска литература. Навикнати на едно видување на печалбарството од социјален аспект, реципиентите беа по малку изненадени од психолошкиот бран што ги заплиснуваше од почетокот до крајот на текстов...

Дејствувачките лица се Велко, син му Цими и Магда. Магда не само што е измамена во своите надежи со својата мажачка „на слепо“ за Велка, туку останала и длабоко несреќна поради тоа промашување. На сета нејзина мачнина се надоврзува Цими, Велковиот син од првиот брак, со својата наметливост, обидувајќи се да создаде интимен триаголник од односи – што Магда не го дозволува, но затоа тој обид ја доуништува. Психички. Токму таа е онаа *вејка на ветрот*, посочена во насловот на драмата, иако метафората, симболиката негова може да се однесува и на мини-семејството со Цими-придодатокот.

Велко не бил никогаш во состојба да сфати – што ѝ недостига на Магда: едно, поради неговата изолираност од светот; друго – поради толкавата моќ на интелектот. Толку полесно неотпорната и зависна Магда станала жртва, иако кон сево би можела да се додаде и нејзината лекомисленост да тргне онака, на туѓ збор во непознат свет за да се омажи за далеку повозрасен човек од себе. Но, не е умесно да се бара таа трага на вината кај неа. Впрочем, нејзиниот пример не е ни единствен, а – меѓу другото – такви бракови постојат и егзистираат сосема пристојно. Достатно е што Велко во лутината често ѝ го префрла нејзиното мажење за него – поради неговите пари!

Денешниот наш млад читател или гледач тешко би можел да сфати дека постои еден онаков Велко. Па и младите Македонци во прекуокеанските земји којзнае дали *би сакале* да го прифатат како можен. Но Велко, ако не постои денеска, постоел вчера. Тој, навистина, не е традиционално „фолклорен“, но е „автоновокомпониран“ и личи на едно од оние „лица без физиономија“ познати од прозата на хрватскиот писател Славко Колар: ни Американец ни Македонец, со пари спечалени на „американски начин“, а со примитивен малограѓански менталитет на Балканец, кого што ни сопствениот син не го цени, притоа – без разлика кои и какви причини претегнуваат, иако ставот на Цими спрема него се сфаќа како одмазда во врска со мајка му, првата сопруга на Велко. Нетрпеливоста што синот ја манифестира спрема таткото е еден од природните резултати (најблиску ѝ е *омразата*) на односите меѓу луѓето, иако таа се осудува спрема моралниот кодекс на *Библијата*. Освен кај Цими, таа се изразува и кај Велко, но во однос на неговата прва жена (од видот на односот на Игњат Глембај спрема мајката на Леоне, но не со толку потенциран интензитет како во „Господата Глембаеви“ од Крлежа) и по малку спрема синот (спротивно од случајот со Игно спрема Денко кај В. Малески; најголемата жртва, Магда, – и покрај сè – *го нема* ова чувство спрема никого, настојувајќи во морална смисла да не го повреди својот сопруг, и одбивајќи ги настојувањата на Цими со „благ збор“ и прекор, но достатно решително. Но, затоа, пак, таа трпи во душата, што и ќе ја одведе, нервно истоштена, во смрт.

„Вејка на ветрот“ не претставува некој посебен датум во македонскиот драмски живот. Пред неа на нашите сцени е играна Ибзеновата „Нора“. Но, сепак,

во неа го гледаме оној „засек“ што го подотвора патот за посовремен израз во домашната драма која, потоа, се експонира сè посмело, со овладување на модерното искажување. Во оваа смисла отсуството на вовед (експозиција), што во минатото беше еден од основните принципи на драмата, не би можело да се третира како пропуст, туку – напротив – како ослободување од една непотребна обврска.

Вториот успех на К. Чашуле е неговата драма „Црнила“. Неофицијално кружеа мислења дека тоа е, истовремено, и најдобриот македонски драмски текст напишан до тој момент (Илија Милчин).

Во насловот на овој текст стои типичен македонски збор со значење на нешто темно, мрачно, тешко и страдалничко во животот. И оваа драма е изразито психолошка; и во неа превладува личното, но за разлика од „Вејка на ветрот“ тоа лично е во многу потесна врска со пошироките случки, со поопштите – по македонски – проблеми.

Основниот мотив во драмата е убиството на Ѓорче Петров, кој со своите ставови за независна Македонија им пречел на оние што сакале македонското револуционерно дело – Илинденското востание – да го претворат во македонски пораз, а – сепак – славата за големината на чинот, на борбата, да ја присвојат за себе.

Коле Чашуле открива едно своевидно политичко подземје и се обидува, релативно уверливо, да ги предаде карактерите на главните соучесници во една дива афера. Тие не се манифестираат толку на планот на меѓусебните односи колку во поврзаноста за една – во драмава невидлива – сила, валкана над сите граници, а што ја претставуваат политичките противници на Ѓорче Петров и на напредното крило на ВМРО. Најчист, и најневин е – убиецот на Ѓорче, младиот револуционер, Македонец, кој им послужува само како орудие во рацете на оние во чии лаги наивно поверувал. По извршувањето на убиството (според инструкциите Младичот му пука од зад грб на својот идол за да не ја препознае жртвата), ќе се казни себеси со самоубиство, обесувајќи се во градскиот парк.

„црнила“ во изведба на драмскиот театар:
петар темелковски, ацо јовановски и благоја чоревски

Коле Чашуле напишал драма за македонското проклетство – за самоуништувањето и за предавството на Македонија. А неа не ја продавале и предавале само туѓинци, туку и нејзините одродени синови, во интерес на тие туѓинци, заведени од власта и од личните интереси. Во конкретниов случај тоа се Луков, Иван, Христов, Фезлиев, Неда и сенишниот, невидлив демон над нив – Иванов. Тие му припаѓаат на десното крило на ВМРО, под директна заштита на бугарскиот двор и под раководство на Тодор Александров. Не е тешко да се претпостави дека Иванов од драмава е лично натрапникот – раководител според чија заповед е ликвидиран и Ѓорче Петров на 28 јуни 1921 година – истиот ден кога во кралска Југославија беше прогласен Видовденскиот устав.

Дејствието во „Црнила“ се одигрува во Софија. Овие организатори на убиството на Ѓ. Петров се фикција на драматургот во однос на историските заговорници на ликвидацијата. Во таа смисла и младиот Орце (убиецот) е измислица наспроти вистинскиот платеник, Циганот Рецеп, и самиот ликвидиран, според терористичкиот принцип и закон, од врховистите. Во обидот за уметничка реконструкција на увертирата и на злосторничкиот чин, авторот жртвувал по нешто од реалиите, но без да ѝ наштети на објективноста. Замената на Рецеп со Орце е диспаратна со историскиот факт и, веројатно, затоа момчето во драмава не се вклучува посебно во дејствието во текот на подготовките. Чашуле не би ни можел да го вклучи Рецепа во текот на дејствието: едноставно, тој не би знаел што да прави со него на сцената. Но, и со Орцета не се осмелил да манипулира послободно, чувајќи го за жртвување преку (авто)казната за неволно стореното злосторство. Дури во писмото што по неговата смрт ќе го добијат манипулантските режисери на крвавата игра, Луков и другите, тој ќе каже нешто повеќе како обвинение, повикувајќи се на Историјата како судија. Луков е свесен за објективноста на писмото, но тој и другите од кланот се потонати во крвови и толку во зависност од невидливата рака на Иванов, што место за отстапница и покајување воопшто нема. Жаловината на Македонија била и е во тоа, што и вистинските нејзини синови, и нејзините предавници се повикуваат во нејзино име. Чашуле создава вербален ефект со автокритиката на Луков со која – кога таа би дошла до слухот на Иванов– Александров – би му ја дознапечатила судбината, иако смртта поради тоа би можела да му биде мал дел од окајување, доколку и тој, Луков, не би се плашел од смртта што ја организирал за други. Драмава тешко би имала разрешница, епилог, да не е на сцената стариот Фезлиев, еден од дувлото, кој во последен момент – макар и во пијанство – ќе се надвиши себеси, за да ја изрази својата решителност во пресметката со ништожноста околу себе и во себе: „Боже, можеби не умрел Македонецот во мене!“.

Раката на случајот изрежирала – апсолутна идентична тема, околности под кои таа се развива (амбиент), манифестации, крајна цел на учесниците, атмосфера и психоза како и во Сартровите „Валкани раце“. Симболиката на овој наслов идеално би му одговарала и на текстот на Чашуле. „Валканите раце“ е драма, сепак, со универзализиран одблесок на идејата, додека црнилата се типично наши, македонски, најмногу со балкански досег. А и на двете дела фундаменталното им е во егзистенцијализмот, особено со елементот на бесперспективноста и со „анатомијата на еден морал“.

Уште еден драмски текст на К. Чашуле се занимава со слична, ако не и идентична тема. Тоа е „Житолуб“, во чиј наслов е името на местото каде што е убиен Пере Тошев, исто така од рацете на проврховистичките македонски елементи. Драмата е напишана во еден чин, сосема краток. Во изведба повторен, целиот текст донесе ново видување на психолошки план, иако основната идеја останува непроменета.

Драмата „Вител“, пак, е најлитерарниот драмски текст на К. Чашуле. За главен лик во неа е избран млад револуционер, затвореник, над кого иследникот применува нови методи на иследување за извлекување на признание. Спиците, менгемето, клоците, чеканот и сличните реквизити се одложени за во случај на неуспех со „уверувањата“, разуверувањата, измислиците, поттурањата на лажни туѓи изјави па дури и на потпирањата на иследникот на некаква логика. Испитуваникот е, сигурно, далеку посреќен од затворениците што се подложувани на физичка тортура, но затоа, пак, психичката пресија е жестока и, во крајна линија, исто така опасна со раните во душата и со други можни реперкусии, каква што би можела да биде одмаздата на другарите врз него поради внушување на лажно предавство. Лице в лице се наоѓаат двајца интелектуалци, два силни интелекта, но во нерамноправна положба. Точно е забележувањето дека сцената потсетува на разговорот помеѓу германскиот мајор Клаус и академикот Вековиќ од романот на Давичо („Песна“) што двајцата го водат во затворничката болница во која лежи арестуваниот Србин и со сличен статус: првиот како СС-офицер, вториот како затвореник, со таа разлика што дијалозите немаат посебна врска со испитувањето; тие се, навидум, слободни; Германецот во една слободна форма на разговор ги анализира основните постулати на фашистичката идеологија, додека репликите на Вековиќ, навистина, му парираат, но таа моментна ситуација не му ја олеснува затворничката положба (сè до неговото грабнување од болницата, што го организираат Ској-евците). Затвореникот од „Вител“ ја нема таа шанса, но луцидно ја пронаоѓа својата надмоќ во немоќта пред иследникот со мислата и со решението дека ако навистина до другарите допрела веста за лажното признание и тие ја прифатиле како реален свршен чин, тогаш – подобро е да загине од нивна рака отколку да изврши вистинско предавство.

За разлика од „Црнила“, овој текст е со универзални погледи, пред сè, на етичноста и сосема е релевантна припадноста на силникот и на жртвата.

Некои од своите драмски дела К. Чашуле ги обликувал комедиографски. Едно од нив е „Градскиот саат“, во кое полугротескно е предаден мал исечок за понизноста на дел од граѓанството пред окупато-

„градскиот саат“ во изведба на македонскиот народен театар (1966)

рот, пред неговата администрација. Всушност, тоа е една проширена драматизација на порано напишан расказ под ист наслов. Критиката, главно, го прифати овој текст – со некои помали забелешки – во кој хумористичното се наметнува сосема природно, предизвикувајќи често здрава смеа. Прилепчани го препознаваат својот Градски саат, но и меѓу протагонистите се присеќаваат на извесни прототипови. „Највидните“ претставници на градот се подготвуваат за пречек на првиот човек на новата бугарска „ослободителна“ власт некаде во длабоката пролет на 1941 г. Со неговото доаѓање започнува турканицата околу него и она чукање в гради за „бугарштината“ во нив. Се издвојуваат ликовите на Ѓорѓија, Кочак, Коне како подлизурковци и – некои од нив ситни, други покрупни-сметкации што себеси трагикомично се декласираат во настојувањата за иден стол меѓу власта, за разни привилегии и сл. Ним им парира – пак низ смеа – градскиот аберција Јонче чиј прототип е барабанцијата Дуче, еден доброќуден, бистар шегобиец на сметка на дребникавите недостатоци на граѓаните, но и на власта која му гледаше низ прсти поради неговата педантност, ажурност и популарност меѓу прилепчани. Јонче, меѓутоа, е посвесен од Дуче, а со самото тоа – и поостар на зборот, позајадлив. Тој се издига над сите, како нивна затаена совест.

Второто комедиографско дело е „Игра“ со поднаслов „Социјалистичка Ева“. Тоа е краток, лапидарен текст кој се одликува со едноставност на содржината и на композицијата, со интригантска и актуелна тема во чии рамки се прпелкаат двајца млади (Мирко и Ирена), а кои се служат со сите средства, па и неморални, да се дојде до целта, а целта е едно од најболните прашања на современиот брак – стан.

Во сиве овие драми пристапот на авторот е реалистички. Но, постојат неколку текста во кои Чашуле „му изневерува“ на реализмот, меѓу кои се „Партитура за еден Мирон“ и драмата со необичен и необично долг наслов „Како што милувате – Оставка на еден карипски министер за внатрешни работи или Достага на самиот врв од највисоката власт“.

„како што милувате...“ во изведба на драмскиот театар: тодорка кондова, крум стојанов и јон исаја

„партитура за еден мирон“ во изведба на драмскиот театар: мите грозданов и тодорка кондова

Уште со „Црнила“ и со „Вител“ беше најавен и политичкиот елемент на дискурсот; двава модерни текста веќе ја комплетираат политичката драма, политичкиот театар кој дотогаш беше прилично осамен. Текстот „Партитура за еден Мирон“ не зборува за националната небиднина туку за општите изопачености на власта од сите меридијани при што, сепак, е препознатлив и нашиот белег во рамките на универзалната тортура, пресија, измама, лажна идеализација, со потклавања на „докази“ и „сведоци“ (од случајот на Алјенде до случајот на Чентото) итн., до поткупувања и нудење привилегии за лојалност, прифаќање истомисленичтво или за покажување без'рбетничтво.

Токму тоа го има во целиот свет и во сите системи, без разлика што во Коранот и во Библијата е ставено во номенклатурата на божјите заповеди во кои се колнат најмногу самите катили и силници. Мирон, Каин, Кирон, Трон и другите во драмата, колку што се наоѓаат во необично-неприродни фантастични ситуации толку се и самите изнагрдено комични креатури над кои човек не знае дали да се смее или да плаче. Ако постоел човек – овде се отчовечува; ако постоел закон – овде се обезвреднува. А над сето тоа стои стравот, несигурноста на секој чекор и од сè, кога човек се плаши и од самиот себе.

Вториот модерно/модернистички напишан текст е продолжување на тезата за насилството и за стравот. Во времето на Чашулевото амбасадорување, по светот се случуваа ангели, андалузиски плашила, јужноафрикански јанкесеиства, латино-американски политички пермутации на системи со пермисија, па и благослов, на моќните гробови, по чија волја доаѓаа и паѓаа полковници-диктатори, палеа и жареа „без срам и перде“ од светот Пионче-генерали, се газеа црвени знамиња во црвена Германија, се уриваа дупчевци, се спасуваше „сложно“ и здружно соц-системот од соц-систем, исчезнуваа со илјадници и илјадници луѓе преку ноќ, се пролеа којзнае по кој пат студентска и нестудентска крв. К. Чашуле направил обид да ги фокусира општите принципи и психологијата на злосторството, да го индицира растројството на нервниот систем на власта, да изврши спектрална анализа на грозоморноста и на неморалот на политичките кујони, да изврши вивисекција на демонизмот, користејќи се – можеби – не толку со алегорија колку со цинични метафори (отсечени човечки глави во коцки мраз) и метафоричен цинизам (восфалба на диктатурата, на апсурдот).

Другите драмски дела на Коле Чашуле – „Драмски дивертисман“ во кој, покрај текстот „Дивертисман за еден Стрез“ се наоѓаат и „Вејка на ветрот 2“ и „Роднокрајци“ (драматизација на дел од „Канадските раскази“), потоа „Trio funebre“ (со „трите дуета“: „Modus moriendi“, „Lacrimula“ и „Маркуцот во четири гласа“) и „Тибурсио и Синфороса“ – укажуваат на непресушливот вруток од теми, мотиви и идеи, транспонирани и просторно и темпорално (во триаголниците овде-онаму-некаде и вчера-денеска-утре), со асоцијативни значења, предзначења и беззначења на сонот и јавето („Сон и по него друг“, „Сон 2 и по него нешто“), со саркастично-гротескно видување на реалното и иреалното, со траги-комичното што го проследува Македончето дури и преку Големата Бара... Интересно е дека токму во овие „драми“ и „етиди“ фантазмагоричното јаве се проследува со преплет на реалистички, модерно/модернистички и постмодернистички приоди – со што (ни се чини) авторот прави извесен херметички круг за кој напати е потребен херменевтички клуч. (Нека биде ова наш прилог/сугестија за обид – театарската сцена да го „реши“ случајот!)

Но, во напорите за освојување на можностите на сцената, покрај Коле Чашуле, се експонира – со голем број текстови – и Томе Арсовски 1928 г.)

И тој дебитираше со поетска книга („Грст смеа“, 1958), кога се појави и неговиот краток драмски текст „Кикот крај реката“, следен потоа од праизведбата и на првата негова целовечерна драма „Александра“. Од триве текста најсериозен впечаток остави последниов, што на извесен начин, изгледа, и било пресудно за определување на овој автор за драмската литература. Навистина, тој се обиде да не се „оддели“ од поезијата, објавувајќи ја поемата „Непребол“

Томе Арсовски

(1961), а им се приклучи на раскажувачите, печатејќи ја години подоцна и збирката новели „Парадоксални раскази“ (1972). Во меѓувреме уследија драмските реализации: „Празник на птиците“, „Парадоксот на Диоген“, „Матурска вечер“, „Обрачи“, „Стотиот чекор“, „Чекор до есента“, потоа драмската ТВ-серија „Залез на езерската земја“, полу-мјузиклот „Бумеранг“, па „Шума што се смее“, „Грст среќа“, „Градина на малите богови“, „Скок преку кожа“, меѓу кои и по некоја комедија, како „Убавината чекори сама“ и други... Потоа творечкиот неспокој го привлече Т. Арсовски кон романот: „Климент Охридски“, „Куќа на четири ветра“, четири романескни дела за деца и младина... (Примерите со поемата „Пурпурно поле“ или со текстот „Нешто убаво ми се случува“ јасно зборуваат дека со ова не се исцрпува пописот на делата што се појавуваат и по оваа номенклатура!).

Насловена според главното дејствувачко лице, драмата „Александра“, во основа, открива низа проблеми од етичка природа, дел од кои се разрешуваат преку еден вид катарза, а добар дел и остануваат само загатнати, би се рекло – и неразрешливи! Постојат тука три поизградени лика: покрај Александра, уште и полицајскиот мајор Ганов и нејзиниот татко, провинцискиот адвокат Бигорски. Целото дејствие се одвива во годините на последната бугарска окупација на Македонија и, може да се рече, во рамките на домицилот на семејството Бигорски кај кој

елица котева, благоја црвенков и стево стасовски во „александра“ во режија на мирко стефановски

„конакува“ и мајоров, а што го посетуваат и млади активисти во врска со ослободителното движење, раководено и по класна линија од припадниците на компартијата на која милионски маси во светот безрезервно ѝ веруваа. Но, не и тројцава протагонисти, од кои – во почетокот на дејствието – Александра има целосен пасивен политички став, станувајќи му љубовница на легитимниот заштитник на новата бугарска фашистичка власт, додека адвокатот Бигорски, загрижен за опстанокот на семејството, се наоѓа на прагот на предавството на својот народ... Критиката забележала дека, и покрај определбата на авторот за Александра како главна личност во драмава, најцелосно е изграден ликот на полицајскиот мајор чиј психо-тест ни покажува најуверливо на промената кај човеков од субјект кој цврсто ги држи сите конци во свои раце во однос на неговите службени и идеолошки обврски (вклучително со неговата интимна авантура) до објект врз кого дејствувачките сили толку поразно ќе остават трага, фрлајќи го во нервни состојби пред општиот крах на големобугарските илузии. Промената кај Александра е најголема: во неа се случува *катарза* – и морална, и духовна – до нова *свест* и за себе, за семејството, за туѓинецот воопшто, за потребата од свое вклучување во општиот стремеж кон еден нов идеал. Тој нејзин пресврт, меѓутоа, поминува низ драмски пукнатини кои се одразуваат во вид на недоизјаснетости, пребрз премин, иако зародено чувство кај Александра „како да лаат на неа од сите страни“ (М. Матевски) може и да ја оправда таа избрзаност. Но, самите „лаења“ не би биле во состојба и да доведат до таков пресврт, кога не би дејствувале други, многу појаки фактори врз чувството за човечка достоинственост, врз размислата за моралот, за туѓите страдања, за несправедливоста итн., итн. Врз тоа осознавање влијаат – инаку, послабо портретираните – илегалци кои би требало да бидат олицетворение на искреноста, на чесноста, решителноста, на вербата, занесот и на други добродетели што ги красат оние кои тргнале да се жртвуваат во борбата за преуредување на светот на добро. Бидејќи *дијалогот* е размена на мисли, вербален дуел на противречностите, тој би морал да биде на високо – во случајов – интелектуално ниво кое, навистина се одржува, но често со провлекувања на наивни реплики.

Меѓутоа, сцената и со првава драма е освоена. Тоа се должи колку на следењето на драмскиот дискус врз база на совладување на добар дел од светската драматургија низ лектирата, толку и поради личното познавање на театарската сцена, бидејќи Т. Арсовски релативно подолго време ја има опсервирано во својство на театарски човек, ангажиран во хорот на Операта при МНТ.

„Парадоксот на Диоген“ е од видот на т.н. „судска драма“: протагонистот е млад човек, перспективен инженер кој, меѓутоа, прави грешка при градењето на објектот, поради што страдаат два човечки живота. Од тој момент следи отуѓување од средината, од општеството, но со побуна во себе, а вината, колку и да е од субјективен карактер, дошла како одраз и на објективните околности и за кои истата таа јавност и нема многу разбирање. Судското реконструирање на случајот, како и во службената практика, се обидува да доведе до што попрецизни податоци за сторителот по сите линии: лични, интимни, во зависност од детството, професионални, социјални, здравствени, политички, морални, итн., а за вистинската правда најмалку водат сметка обвинителот и бранителот, иако и едниот и другиот се повикуваат на неа. Како и обично во слични случаи, во тој, за публиката „најинтересен дел“, учеството на обвинетиот е најмало (а А.

„парадоксот на диоген“ во изведба на мнт: драги костовски и цветанка јакимовска

Ками ни даде блескав пример во „Странецот“ – како другите се „најповикани“ да кажат за нас *кои сме и какви!)* иако авторот му дава на својот јунак Драшко можност и тој да се вклучи во расправата за самиот него – што тој и не можеше содржински поинаку тоа да го реализира, во своето лично пледоаје подвлекувајќи ја и својата политичка припадност (а за што критиката му забележува на авторот поен минус во општата, инаку, висока оцена за овој драмски текст). Насловот на драмата нè враќа на веќе прокоментираното прашање, а конкретно синтагмава асоцијативно нè поврзува со антиката на релацијата *барање на себеси* во лавиринтите на секојдневноста при несоодветна корелација помеѓу волјата на личноста и нејзините реални права во општеството. Се разбира, инженерот што направил катастрофална грешка и ќе одговара, казнет, за тоа.

Оттука, реперкусиите на таа казна стануваат енормни, чудовишни.

Уште во претходнава драма извесни корени се бараа во детството на инженерот Драшко Каровски. Разгледниот од општеството тешко ќе ја прифати казната на тоа исто општество и, еве го пак истиот јунак во еден од следните драмски текстови на Т. Арсовски: Во „Чекор до есента“ каде што, издржувајќи ја во меѓувреме казната, ќе се соочиме со тотално деформираната личност на протагонистов кој како да му се одмаздува на тоа општество, одбирајќи ги, всушност, невините жртви околу себе. Станува еден вид „излишен тип“ во нашата општествена средина. Прашањето – кој е виновен за сето тоа: самата личност, општеството или некоја трета сила (?), се разбира, останува отворено.

Врз база на постепено растечки конфликти, се одвива и дејствието на „Матурска вечер“, 20 години по зрелосниот испит на една генерација – тема што е елаборирана во светската литература – а на прославата на овој јубилеј, конкретно, се среќаваат преживеаните сведоци на окупаторските години, меѓу кои има и учесници во Народноослободителната борба. На тој празник, две децении по ослободувањето на земјата, се рекапитулира постигнатото и нереализираното, за да дојде до жестоки психолошки судири меѓу некои од поединците, поради задоцнетите некогашни спорови кои, инаку, требало да ги решат – своевремено војната и револуцијата.

Во драмско-сценска смисла, Томе Арсовски многу успешно се носи со решавањето на драматуршките проблеми, создавајќи истовремено и книжевен и театарски текст. Тој ги ползува сите можности што нему му се откриваат, знаејќи од детаљот да направи чудесен ефект, „калкулирајќи“ со него колку за впечатокот врз гледачите/читателите, толку и со понатамошната ролја на тој ист ефект врз дејствието. Театрологот, во глобала, вака ги согледал изразните можности на драматургот Т. Арсовски: „...сигурно натамошно овладување со драматуршките закони. Неговата драма тече по еден мошне нагорен пат, непрекинато интересен и непрекинато исполнета со чувствувањето на некои од проблемите што го исполнуваат животот на младиот човек денес, драмски подвлечен во многу стимуланси и дилеми. Во тоа особено се забележителни неколку елементи: убавата смисла за определување на дејствието, за неговото развивање; вешто создавање на дијалошкиот конфликт и неговиот драматуршки тек; умеење да се направи сценски јасна и интересна ситуација; убаво вклопување на ликовите по линија на функционалниот развој на дејствието. Тука се мошне интересни сценските реконструкции кои се одликуваат со јарка пластичност, а особено реконструкциите во семејството...“ (М. Матевски).

На ваквите театролошки аспекти многу се полага денес од страна на науката за театарот која им забележува особено на историчарите на книжевноста (па и на критичарите) за лежерен, ако не и за сосема запоставувачки однос кон овие прашања што се од витално значење за животот на драмското дело на сцената. Зашто – вели Јелена Лужина – драмската литература *првенствено* се создава за да биде изведувана на „штиците што живот значат“.

Авторот на овој осврт ваквата критика не ја оспорува, иако се знае дека задачата на книжевниот историчар (кој не мора да биде и театролошки теоретичар) и неговиот аналитички/синтетички „инструментариум“ се од сосема друга природа.

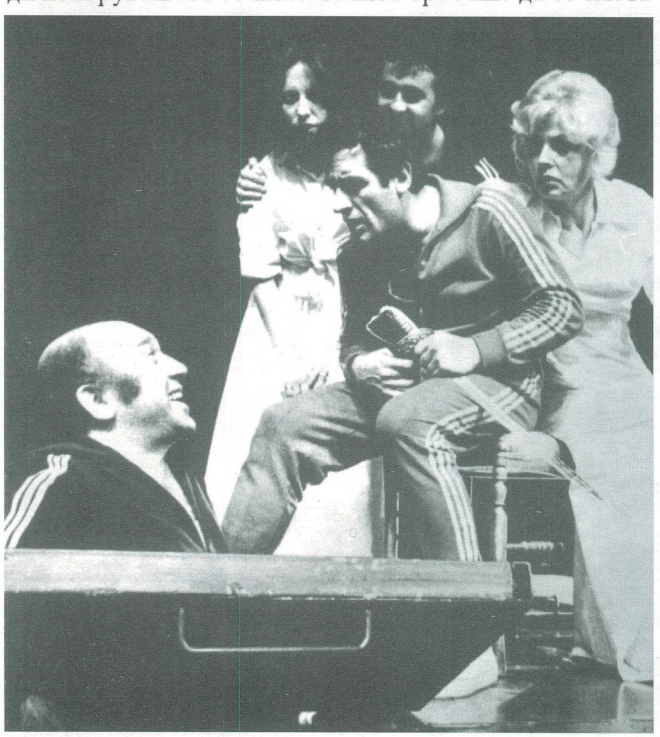
Во овој дел од развојот на македонската повоена драмска литература посебно место му припаѓа на Бранко Пендовски (1927 г.) кој, исто така, своето

бранко пендовски

литературно творештво го започна како раскажувач и, потоа, романсиер: определувајќи се за помодерен израз, во збирката раскази „Игра“ модерниот третман, сепак, го сведе на психолошките ефекти, пуштајќи го *сонот* во оптек и *падовите во безна* во него. Затоа поборниците за поекстремен авангардизам ја пречекаа книшката „Игра“ со поостри забелешки за „млакост“ во свртувањето кон новите текови. По цели девет години овој автор го објави својот роман „Скали“ со далеку повидлив стремеж кон модерниот израз, пред сè во смисла на квантитативно наслојување на мислата, на идејата на *несопокојот* кај главниот (и, речиси, единствен) јунак. Потоа од расказите што Б. Пендовски ги публикуваше во периодиката, произлезе и збирката – „Смртта на орденот“, за да се појави еден нов тон на авторот, ироничен и поостар, а кој ќе стане *основен* во идната свртеност кон драмското творештво.

Преокупацијата на овој автор за создавање драмски дела започна во годината на појавата на неговата втора збирка раскази (1969). Тогаш беше обелоденет драмскиот текст „Не сакам да умирам полека“, по кој уследија: „Студенти“, „Под пирамидата“, „Пречек“ (објавени во заедничка книга 1973 година), „Патување“, „Наследници“, „Љубовници“ (1980 г.), „Пред Пантеонот“ (1986) и др.

Помодерна експресија се среќава во текстот за пирамидата на хиерархијата (класна, политичка), во кој станува збор за континуитетот на угнетувањата на работникот и во нашето современие, и во замјата каде што – наводно – владееше диктатурата на пролетаријатот. Тоа беше едно обвинување поради поигрувањето со класата што требаше да се смета



душко костовски, снежана коневска-руси, томе витанов, киро андоновски и љупка џундева во „студенти“ (1977)

илија џувалековски и соња каранџуловска во „потоп“ (1974)

за авангардна, изречено со саркастични тонови, како – впрочем – и во драмата „Потоп“ – за кои може да се каже носат печат на потипична ангажираност. („Под пирамидата“ ја понесе наградата на Сојузот на синдикатите на Македонија).

Другите драми на Бранко Пендовски ќе понудат повеќе или помалку „приземни“ содржини, напати со фарсична свртеност спрема некој фамилијарен проблем („Наследници“), напати со мелодрамска акцентуација при поставувањето на меѓусебните односи на носителите на дејствието коешто се одвива и по аеродромски чекални или во студентски собички, за да се откријат класични триаголници, нетрпеливости, понижувања, сомнежи или битки за наследство со безглави и злосторнички настојувања да се дојде до измислените права, и слично на тоа. Јазикот во нив е мошне реалистички, драмската фактура е јасно определена, а театролошките компоненти, бездруго, бараат посебен третман и оцена – загатнати во критичарските рецензии и осврти на Иван Ивановски, Лилјана Мазева и други проследувачи на театарскиот живот кај нас. ■

Д-р Јованка Стојановска-Друговац

Сто години од раѓањето на Ристо Крле

Едно столетие нè дели од 3 септември 1900 година, кога во Струга, во фамилија на чевларски мајстор, е роден Ристо Крле. Неговото детство, како и животот воопшто, се одвивало во тешки животни услови и во сложени политички прилики. Основно образование и први клас гимназија завршил во 1912 година. Крле чекал полни четири години за да стане ученик во втори клас гимназија. Тоа се случувало во времето на Првата светска војна, во 1916 година. По сè изгледа дека „во душата на идниот драмски писател се зацврстуваше еден трескавичен синџир од лузни, на сè она што морало да остави забележителни траги како неоствареност и сон на толку поколенија, на востанија и војни, на надежи и разочарувања, па и на една сосема конкретна, негова животна положба, со необезбедена егзистенција, со неисполнети желби од видокругот на своите уметнички мечтаења и амбиции, со прифаќањето на чевларскиот занает како единствена можност да се продолжи таа игра на судбината – впрочем толку карактеристична за македонските писатели-самоуци, да се прифати и продолжи таа трагична, а толку света игра, но и да се има сознание дека до конечното нејзино одврзување, нејзиното финале, треба да се отстојува со прометејска решеност во срцето и пролетерска перспектива во лавиринтите на интелектуалните резонирања, на оние писателски бессони ноќи во кои перото на еден Рацин се вклопуваше длабоко до 'рбетната срж на својата и епохата на еден Крле."[1]

Името на чевларскиот работник Ристо Крле се поврзува со работата во Монополот, во Државната хипотекарна банка, со Театарската трупа при КУД „Црни Дрим", за која тој вели: „...така во мене се роди амбиција дека и јас би можел да напишам драмско дело..."[2] И навистина, судбината ги склопила сите карти кога како чевлар кај Коли Клими во Подградец ќе ја чуе трагичната сторија што ќе ја преточи во својот првенец „Парите се отепувачка". Печалбарството со сите обележја (социјални, културни и традиционални) е преокупација, дури и основна тема во драмите, во романите, во расказите и во поезијата на македонските автори меѓу двете светски војни. Пишувањето драми во тоа време е „еден вид национална опсесија" (А. Алексиев). Постои една песна од Воислав И. Илиќ посветена не само на печалбарството (какви што се песните на Брадина, Петковски, Ц. Стефанов Попиванов, Илиќ...) туку и на Крстиќ, Панов, Рацин и Крле:

„Те искажале народната песна, Крстиќевиот ' Трајан'
Панов во „Печалбарите", Крле во „Парите..."
И во „Проштевањето" Рацин.
Велам: те опишале Крстиќ, Панов, Крле и Рацин
да ти покажат стапалките и коби
и во врска со тебе да го претресат светов
И виделинава,
а ти си антистих, антиприказна и антироман
(само си драма)
и, така, пославна не стануваш."

ристо крле

1 Миодраг Друговац: *Македонската литература од Мисирков до Рацин*, „Просветно дело", Скопје, 1975, стр.125).
2 Ристо Крле: *Парите се отепувачка*, предговор на авторот, „Македонска книга", Скопје, 1967, стр. 6.

„Парите се отепувачка“ во изведба на младинско-детскиот театар

Долги години Крле ќе биде обземен од слушнатата приказна за трагедијата во едно семејство – за убиството на синот печалбар. Од сижетната оска на драмскиот ракопис до неговото „литературно реализирање и сценско прикажување ќе поминат уште многу години исполнети со творечки кризи на Ристо Крле, идниот автор и на пиесите „Антица“ и „Милион маченици“ (1940/1954) – напишани и изведувани пред Војната, како и „На Великден“ (1950) и „Гроф Миливој“ (1958/1973), што беа објавени по ослободувањето.“ [3] Крле е автор и на Автобиографија.

Мотивот на „Парите се отепувачка“ е чест во литературите на другите народи. „До колку нам ни е познато, вели Алексиев, освен драмата „Недоразбирање“ од Албер Ками, која по мотив е многу блиска до пиесата „Парите се отепувачка“ од Ристо Крле, слични проблеми третира и полскиот писател К. Х. Ростворовски во драмата „Изненадувања“, иако нивните литературни вредности се сосема различни, зашто поодделните автори кон оваа тема пристапувале со нужниот рафинман или, како што е тоа случај со Ками, тој во неа барал аргументи за својата позната теорија на апсурдот. Кај нас пак, истиот овој мотив со извесни модификации го обработувал и Васил Иљоски во драмата „Чест“. [4]

Кога во 1938 година (27 декември) во Скопје драмата на Крле доживеа сценска изведба, тука некаде започнува, можеби, најтешката дилема за изборот на творечкиот пат, кој, сепак, ќе го одреди и со успех ќе го изоди. Во исто време се раѓаат човечките и творечките кризи, искушенијата и двоумењата во човекот и писателот. Двоумењата подразбираа животна пресвртница. Занаетот, пренесуван од колено на колено, на крајот, го напушта. Го заменува со најтешкиот литературен род, не знаејќи какви сè искушенија ќе му донесе перото. Зачудувачка е пресвртницата, преобразбата на Крле, од чевларски работник во реномиран драмски писател. Тоа, секако, се должи на талентот, но и на упорноста. Алексиев запиша дека Крле е раскажувач по душа и „само на тој начин може да ја објасниме потребата да се фрли чеканот и да се земе перото“. Крле покажа како по-

3 Миодраг Друговац: *Ибиѳ,* стр. 126; кај „Милион...“ првата дата е праизведба, втората прво објавување; кај „Гроф...“ првата година е година на печатењето, втората на праизведбата.

4 Александар Алексиев: *Основоположници на македонската ѳрамска литература,* „Култура“, Скопје, 1976, стр. 210-211.

По првата премиера во Скопје на „Парите се отепувачка“ во 1961 година во дворот на мкадинско-детскиот театар:
клечат: радица поповска, иван ивановски и шишман ангеловски;
седат одлево: славчо тасевски, ристо стефановски, ристо крле, тодор николовски, трајче јанчевски;
стојат: благоја црвенков, таска балабанова, кирчо божиновски, цветанка наумовска, иванка зенделска, тома вудов, ешреф мемет, миодраг шаурек, ангелина иванова, тодор грбевски и благородна малинска

ради печалот се руши огништето, се отвора бездна, доминира сениште на искушение, обесчовечен човек, злосторнички акт. И затоа во оваа животно присутна литературно и национално актуелна тема, не постои аргумент со кој би се намалила вината за лакомоста по пари, бидејќи „трагичноста на гротескната игра во „Парите се отепувачка“ е дијаболично сурова. Но, „таква е трагичноста на македонскиот печалбар“ вели Миодраг Друговац.[5]

Коле Чашуле вели дека Крле влегува во македонската драма и станува еден од нејзините врвови и столбови – особено во периодот меѓу двете војни, и значаен е поради воспоставувањето на извесен континуитет во развојот и историјата на македонската литература „создавајќи добри темели за нејзино натамошно развивање, збогатување со нови вредности и афирмирање со автентични национални, социјални и естетски белези во својот жанровски разновиден и сè посовремен тоталитет“. Крле, Иљоски и Панов извршија и подвиг во афирмацијата на народната традиција, македонскиот фолклор, но и на македонскиот јазик – во време кога е проскрибиран, јазик на кој беа напишани и на сцената поставени нивните први драмски дела.

Драмското дело на Крле доби контроверзни оценки – од оние текстот да се уништи, до негово сеопшто и безусловно прифаќање. Перо Чакар ја лансира веста за струшкиот чевлар во белградска „Политика“, но, исто така, тој е и најупорниот пореднувач на авторството на Крле.

Самоукоста на Крле не му попречила во создавањето успешни драмски дела. За разлика од Панов, кој по „Печалбари“ не напиша ниедно позначајно драмско дело, Крле со силата на својот талент ја збогати македонската литература со вредни драмски дела. Во „Антица“ тој како да „оди по трагата на имагинацијата на народниот пејач и раскажувач, внесувајќи во својот текст нешто од блесокот на таа

5 Миодраг Друговац: *Историја на македонската книжевност*, 20 век, „Мисла“, Скопје, 1990, стр. 166.

стара, златна, никогаш непотемнета имагинативна пара на народното искуство, колорит на народната песна и обичаите, мудроста што кај народот со векови се филтрирала како свест за доброто и убавото, вистината и чесноста, па и на своето народносно самосознавање".[6] Книжевно-драматуршката способност Крле ја покажа преку „Милион маченици". Во овој драмски текст тој е директен во пораката, остар, на места патетичен, со дијалог како огномет „на мисловно-чувствителното во идејните и емоционалните сазвездија" на јунаците. [7]

Драмскиот круг на Крле и почнува и завршува со трагедија. На почетокот е „Парите се отепувачка", на крајот, по сè изгледа негово последно дело, „Невеста пуста девојка" (битова драма во 3 чина, 4 слики, се наоѓа во Архивот на МАНУ, во 6 верзии – две под наслов „Украдено чедо", една од нив е радиоадаптација, една „Чедо", две „Станка Бакаловска"). Годините, деценииите – времето работи во корист на Крле. Дистанцата од времесоздавањето на неговите драмски дела прави „емпириска проверка и селекција"[8], преку која на виделина остануваат, на површина испливуваат вредностите што со годините, со деценииите добиваат во значењето и вредноста. Ристо Крле е историска појавност, „драгоцен бисер" (како што вели Момировска), во репертоарот на македонските театри, и без него, без Иљоски и Панов, националниот драмски репертар не би бил целосен „и заради показ и доказ на творечкиот уметнички континуитет на македонскиот народ".[9]

Пред неколку години, во еден текст за Крле, а по повод јубилејот 95 години од раѓањето, Чашуле за Крле зборува како за феномен, но, во исто време се прашува „Може ли, воопшто да се зборува за феноменот Крле, а да не се отвори, претходно, посебна страница за феноменот Струга". Овој град, „како ретко кој град во Македонија, во протег од, безмалку, век и половина – е постојано во фокусот на македонскиот интелектуален простум. Простум, кој го карактеризираат, потврдуваат епохални личности".[10]

Струга и Струшко од своите пазуви за навек и за вечна почит ги дадоа Браќата Миладинови - Димитар и Константин, Војдан Поп Георгиев Черноодрински, Арсениј Јовков, Димитри Кочо, Перо Чакар, Асен Каваев, Анѓелко Крстиќ, Ристо Крле. Струга и Струшко не биле заобиколени од политичките влијанија, од социјалните, од економските услови во кои живеел македонскиот народ во тоа време. Струга го има убавиот Дрим, има градска историја, градски живот, традиција, преданија, легенди кои ги чува и им ги пренесува на поколенијата. Крле е дел од таа традиција и тој живот. Талентиран, амбициозен, упорен, чувствителен, пргав, со забрзан ód, конте, животните удари, неправдите ги примаше достоинствено, исправено. На зависта одмолчуваше и „затоа и доживеа неговите текстови да заживеат на сцена, таму да се отстојуваат себеси" (Чашуле). Крле веруваше или, можеби предвиде, дека времето што доаѓа е негово време, што се покажа како сосем точно. Неговиот влог и удел на полето на драмата, театарот, јазикот е несомнено голем, неоспорно вреден и токму затоа, неговото дело, како патоказ, основоположник и стожер, за навек ќе биде значаен дел од македонската литература и литературната историја. ■

„антица"

6 Миодраг Друговац: *Македонската литература од Мисирков до Рацин,* „Просветно дело", Скопје, 1976, стр. 139-140).
7 Миодраг Друговац: *Ибид,* стр. 144.
8 Нада Момировска, во *Ристо Крле живот и дело,* Зборник, стр. 21.
9 Момировска, *Ибид,* стр. 22.
10 Коле Чашуле: *„Макар и поодамна за феноменот Струга и Ристо Крле",* Ристо Крле, живот и дело, Зборник, Скопје, 1997, стр. 141.

Васил Тоциновски

„Под новото ропство“ драма од македонскиот живот на Матеј Икономов

Во континуитетот и традицијата на македонското револуционерно ослободително дело, драмата и театарот имаат значајно место како средство во изборување на националните и социјалните права и слободи. Драмските секции и групи, разните организации и другарства на напредната македонска емиграција во Бугарија во годините меѓу двете светски војни развиваат богата и плодородна дејност. Драмскиот текст како книжевен жанр доминира, драмите се издаваат во посебни книги и живеат на сцената, а во Пиринска Македонија тие се моќно оружје во остварувањето на целите и задачите на светото македонско дело. Се играат текстовите на Војдан Чернодрински, Димитар Г. Молеров, Јордан Шурков, Петар Стојков, Никола Х. Дренков, Кирил Манасиев, Јордан Фурнациски и други. Македонија е тема и на бугарските автори од нејзиниот основоположник Иван Вазов, која во наведениот период доминира и како дипломатска стратегија и низ драмските текстови од Антон Страшимиров до Матеј Икономов.

На списокот меѓу најизведуваните и најпопуларни драми на теренот на Пиринска Македонија е „Под новото ропство“ од Матеј Икономов. Тоа го потврдуваат бројните информации од страниците на весниците „Реформи“ и „Македонско огниште“. Икономов (7 јануари 1871, Сопот – 10 март 1960, Карлово) е голем артист и не е само во челните редови на основоположниците на бугарскиот театар,[1] туку е еден од неговите реформатори.[2]

Во предговорот кон првата објавена драма од селскиот живот во три чина „Последната молба“ во 1899 година, децидно се залага за театар како просветување на народот и негово постојано присуство во секојдневието на човекот. Насловот сфатен како метафора има суштинско значење, кое и самиот писател го одредува со ставот дека „драмата не може да биде изведувана без согласност од авторот и ќе се прикажува само во добротворни цели“.[3] Гимназијата не ја завршил поради своите прогресивни убедувања, а театарот го сакал од мали нозе. Првиот настап го имал во 1883 година, во драмата „Рајна кнегиња“ од Добри Војников, во изведба на Сопотската дружба во Пловдив, каде што се сретнал и му го покажал неговиот иден пат Иван Вазов. Во Софија влегол во редовите на драмската група „Основа“ (1887), потоа играл во групата на Антон Попов (1889), време кога се поврзал и со првите социјалисти. Настапувал во театарската група „Солза и смеа“ (1892-1896) во Софија, кога и ја формирал групата „Живот“ во Русе. Во 1899 година излегла од печат и неговата прва драма „Последната молба“. Наредната, 1900 година ја минал на специјализација во Италија. Оттаму се вратил во татковината со идејата за создавање театар со исклучително општествено-воспитно значење и да создаде бугарски театар со реалистичен, прогресивен репертоар, кој ќе го одразува духовниот подем на општеството и ќе го предводи културниот развој на народот. Заради неговите социјалистички идеи бил истеран од „Солза и смеа“ (1902) и ја формирал патувачката театарска група „Современ театар“ (1902-1920). Посетата на Москва (1905) го воодушевува со постигнувањата на МХАТ и негова трајна инспирација стануваат К. С. Станиславски и М. Горски.[4]

Матеј Икономов е автор на четиринаесет драми со теми од историското минато, војните и социјалниот живот.[5] Љубовта и верата во народот и во неговата сила да се надмине шовинизмот и омразата и откривањето на последиците на војната како поразија, гладување и морални престапи, се тема во „Татко и син“, „Под новото ропство“ и „Судот на Симеон“.

Епската димензија на буни и востанија, на саможртва во одбрана на татковината, се историски параметри во „Ослободување“ и во „За слободата“, работена според романот „Под ропството“ од Вазов. Шест негови драмски текстови се издадени како посебни книги.[6] Биле изведувани на сцената, а најголем

1 Петко Тихолов, Народният артист Матей Икономовъ, Читалище, София, год. XXIV, кн. 3, март 1955, стр. 36-37.
2 Георги Кръзов, Един реформатор на българския театър во миналото, Театър, София, год. IX, бр. 10, октомври 1956, стр. 90-92.
3 Матей Икономовъ, Последната молба, печ. Костадинъ Г. Чинковъ, София, 1899, стр.116.
4 Речник на българската литература, том 2, изд. Българска академия на науките, София, 1977, стр. 92-93.
5 Български книги 1878-1944, изд. Народна библиотека „Кирил и Методий“, София, 1979, стр. 60.
6 Матей Икономовъ, Последнъта молба, печ. Костадинъ Г. Чинковъ, София, 1899, стр. 116; Матей Икономовъ, Под новото иго, печ. Политика, София, стр. 58; Матей Спасов Икономовъ, Баща и синъ, печ. Бр. Г. Йонови, Пловдивъ, 1924, стр. 54; Матей Спасовъ Икономовъ, Баща и синъ, печ. Изгревъ, Плевенъ, 1924, стр. 54; Матей Спасовъ Икономовъ, Освобождение, Найсилните, печ. Новъ животъ, София, 1928, стр. 78; Матей Спасовъ Икономовъ, Съдът на Симеона, изд. Родна сцена, София 1928, стр. 96; Матей Спасовъ Икономовъ, За свободата, печ. Напредъ, София, 1933. стр. 169.

успех имал со „Да живее лагата“ во 1927 година. И оцената дека „повеќето драми на Икономов се аматерски – со преголема сентименталност, со поедноставена техника, со неоформени драмски ситуации и карактери“.[7]

На што се должи тогаш големата популарност на неговиот драмски текст „Под новото ропство“, кој на својот репертоар го имале многу македонски друштва, драмски групи и секции и насекаде бил прикажуван со голем успех по градовите и селата на Пиринска Македонија? Одговор на тие прашања дава самиот автор во изданието на текстот од 1923 година.[8] На сината корица и на првата внатрешна страница се податоците за авторот Матеј Икономов, насловот „Под новото ропство“, „трагедија во три чина од македонскиот живот“ и печатницата „Политика“, „Рајовска“ 60, Софија. На втората непагинирана страница е потпишаната авторова порака со име и презиме дека: „Правото за изведување го отстапувам на Сојузот на македонските младински организации“. Третата непагинирана страница е со списокот на ликовите: Поп Манол, свештеник, Богдан, негов син, Марија, учителка, жена на Богдан, Крстана, сестра на Богдан, Дамјана, сестра на поп Манол, Марковиќ, српски офицер, Ставри, Грк, двајца српски офицери и двајца српски војници, „Македонци и Македонки бежанци во планините“. Под него е белешката дека: „Настанот се случува во и околу мал македонски град. Време: деновите во кои се разгоре меѓусојузничката војна“. Нова посвета и на четвртата непагинирана страница: „Трудов е посветен на светците – македонски борци. Авторот“. Сите овие податоци јасно упатуваат на темата и мотивите во драмскиот текст на Матеј Икономов „Под новото ропство“, која се раѓа како творечки предизвик за оддолжување кон темата Македонија или пак е порачка од самата македонска револуционерна организација. Во секој случај, станува збор за дело во кое јасно доминира и се одразува творечката тенденција.

Ова е единствен текст на авторот на македонска тема. Сопствениот национален ангажман како драмски писател силно ќе го изрази во своите историски драми. Сликајќи ги ужасите на војната во драмата „Татко и син“,[9] во разговорот меѓу Метју и Стоил го проследуваме дијалогот:

„Метју: (Возбуден) Стоиле!

Стоил: (Вика) Способен ли сум уште за нешто?

Метју: Стоиле, што си сторил? Каде ти е раката?

Стоил: (Вознемирен) По македонските полиња! (Се гледаат)“[10]

Тоа е последица од војната и одговор на прашањето каде Стоил ја загубил левата рака. Само патемното споменување на Македонија во трагедијата „Под новото ропство“ е релевантна тема. Првиот чин се случува во соба со „Скромна македонска постановка“, во домот на поп Манол. Во мракот на ноќта тој влегува заедно со еден човек во селски алишта, небричен, со брада и изгорено лице од сонцето. Ја пали ламбата и ги повикува невестата Марија и ќерката Крстана да станат. Неговата среќа е голема зашто го исчекал денот и самиот да го види синот жив и здрав, да го пречека од бојното поле. Крстана не може да му се нарадува, сопругата не го препознава и како во бунило излегува од собата. Сомнежот го разјадува Богдана и прашува што се има случено со неговата жена. Таткото нема одговор и повторува дека таа е уплашена, „По вакво време. Толку чекање... Толку неволи...“ И го свртува разговорот на други теми, го прашува како е, „Е, сине, ќе биде ли Македонија слободна?“. Однесувањето на таткото уште повеќе ги зголемува немирот и сомневањата на младиот воин. „Уништени сме, зборува таткото, српскиот чекор ќе нè сотре. Резилат и бесчестат, човекот е коска и кожа, одвај душата опстојува. Сè е понижено и уништено. Македонија, мајка Македонија, е посрамена и понижена“. На сите директни прашања дали се случило нешто со Марија, одговорот се избегнува. Се враќа таа, срамежливо подава рака за поздрав, забележува дека се поправил, прашува дали ќе се ослободат од Србите. „Вие таму се боревте со Турците, а ние тука паднавме во ново ропство“. Зошто ја гледа така, прашува и додава дека таа ослабнала и огрдела, но ништо, и заклучува дека „Јас личам на мајка Македонија“.

Поп Манол се радува на крстот со кој неговиот син е одликуван за храброст. Поубаво и не можело да му се случи на големиот празник Велигден, во домот да му се врати синот, и тоа како херој. „Ќе си облечам празнични алишта... „За храброст“! А ќе се најде ли уште храброст? Заради мајка Македонија? О, се знае тоа, се знае... Ќе се најде... Мајката земја има уште многу синови, славни синови“. На постојаните прашања зошто Марија е таква, родителот одговара оти тоа се случило откако Србите го запалиле училиштето и кога била уништена неговата библиотека. Ништо не можело да се спаси, изгорело сè доземи. Му забележува зошто кај чичко му во Бугарија не ги пратил Марија и Крстана, зошто таму и самиот не заминал. Срамота е да го прашува такви работи, забележува, а само смртта може свештеникот да го оддели од црквата. И пак директно прашање од синот дали во тие ужаси не ја обесчестија и Марија. Тој е учен човек, учител е, и не бива така да постапува. И продолжува со горчина: „Е, сине, чиста ли е и не е обесчестена Марија? (молчење). Ами мајка Македонија? Чиста ли е и не е обесчестена мајка Македонија? Под новото ропство? Под ропството на Срби и Грци?...“. Влегуваат Крстана и тетката Дамјана, разговорот се прекинува, нема крај на радоста на тетката

7 Речник на българската литература, стр. 93.
8 Матей Икономовъ, Под новото иго, печ. Политика, София, 1923, стр. 58.
9 Матей Икономовъ, Баща и синъ, изд. Изгрев, Плевенъ, 1924, стр. 53.
10 Исто, стр. 9.

која го одгледала по смртта на мајка му, била негова учителка и соборец. На прашањата за љубената Марија, и таа не дава конкретен одговор. Го раскажува настанот кога училиштето вивнало во оган и кога неговата Марија, со првата рожба во утробата, летнала таму да ги спасува неговите книги. Одвај успеале да ја грабнат од пламените канџи. „Таа е светица, маченичка. Блескотат иконите црковни, ама и нашата маченичка блескоти како нив. Јас досега сум плачела за две нешта: за мајка Македонија и за невеста Марија". Сега треба да се одмори, да се отспие, потоа дури ќе ги разбере нештата и ќе му олесни. На прашањето зошто Марија заедно со татко ѝ не побегнала во Бугарија, таа одговара – а кому ќе ги оставела училиштето и децата, а јунакот се познава само кога ќе застане лице в лице со татковината. „А невеста Марија е почиста и од солза. Макар солзата да биде и крвава, таа пак си останува сè така чиста, како онаа на Богородица пролеана за Христа, кога го виде на крстот, прободен во срцето и кога крвта течеше од него".

Интригата се зголемува во разговорот меѓу Марија и Дамјана. Таа ѝ советува дека ништо не треба да му каже, а веќе му зборувала за училиштето и како ја извлекле оттаму опожарена, за уништената рожба, тој нешто се сомнева и насетува, но таа треба сè да скрие. „Ами болеста? Страшната болест? Тетичко, јас умирам. А само него го чекав. Уште еднаш да го видам...", тагува Марија. За неа како да нема повеќе живот, сè е веќе свршено. За Дамјана: „Ништо не е свршено. Ќе изгрее сонцето, ќе дојдат добри времиња. Мајка Македонија ќе здивне. Мисли само на тоа. Не измачувај ги со друго душата и срцето. Ама нè посрамотиле. Кој нè изрезили? Јас велам: никој. Ние сме си чисти и пречисти". Оттука нема срам, ами тоа се вика војна. А во неа колку луѓе ли загинаа, колку домови се завија во тага и во црно. А нејзин Богдан се вратил жив, здрав и јунак. Сето тоа е свето дело за „Македонија, ма, мајка Македонија!.. Уште малку и таа ќе се ослободи. Сета наша војска се вратила нашаму. Да почекаме ма, и ќе се свршат маките. Тогаш ќе видиш, како ќе запееме. И нема ни Турци, ни Грци, ни Срби да ни пречат во радоста. Ќе ги заборавиме и маките, и срамот, и неволите". Заминувајќи си, Дамјана благословува Господ да им помогне, а на бугарските и македонските соколи да им се дари сила и душа да истраат во борбата и да бидат победници за чест и слава на татковината. Доаѓа Крстана и соопштува дека синоќа офицерите одвлекле пет девојки и невести. Влегува и Богдан и ја прашува својата жена дали е здрава, што ја мачи, да му прости што во војната не бил до неа. Таа одговара дека ќе умре и оти ѝ нема спас. Само го чекала да се врати, уште еднаш по долгата разделба да го види и да си умре по сè што се случило. Во неговото доаѓање го видела многу страшен. Да, тој ги имал само неа и мајка Македонија, само нив ги љубел, страдални и обесчестени, уништени и плачовни. „И двете... И тебе, друшке, и мајка Македонија, кои крвно и страсно ве засакав, уште како дете ве сакав". На тие исповеди, Марија бликнува во гласно плачење и признава оти таа е нечиста, дека е обесчестена, таа е самата смрт и не смее да ја допира. Бара да ја убие или таа сама ќе се убие. Бара да му ја каже вистината.

Немерливи се болката, тагата и навредата низ признанието дека таа е заразена, сета е гнојна, како сè по светот да е собрано во неа и ја разјадува, ѝ ги глода мозокот и коските. Затоа кога горело училиштето и се фрлила во огнот, да се уништи и себеси и заразената рожба. Сега нека оди кај тие гнасни Срби и нека праша зошто ѝ го испратиле најзлонамерниот во гнасни свештенички алишта „кај мене македонската учителка, и тој дојде да ме силува". Рацете ѝ биле врзани и не можела да се брани, одговара на обвинувањата од мажот кој ја проколнува, а таа бара да ја убие. Доаѓаат поп Манол и Крстана, тој го истерува синот со зборовите „ти си звер, ти не си човек", ја жали снаата и ја искажува својата желба дека сака да си умре крај неа. Доаѓа и Дамјана и стигнува веста за нова војска коњаница. Нивни гостин ќе биде српскиот офицер Стефан Марковиќ, некогаш учител, кој бил истеран од селото.

Во истата соба, вториот чин почнува со песната на Марковиќ и двајцата офицери со него низ пофалбите за величијата на српскиот народ и на српската држава. Бара попот, стар комита, да му раскажува за себе и за неговите храбри предци, борци за слободата на Македонија. А тоа е одмазда, ми ја враќа попарата, размислува поп Манол, онаа попара што тој му ја приготвил кога го избркале оттука како српски учител и за невестата. Тука е, признава офицерот, ние не се сакаме, зашто ти ме гонеше. Да, беше се закачил за учителката, но тогаш таа не му била снаа. А ништо лошо и не мислел, напротив, сакал да се жени за неа. Иронично гласно се смеел дека „За една љубов отиде едно училиште. Ха-ха-ха! Одвај се оправдав во Белград. Ама сега пак ќе го отвориме. И поголемо, нели? Сега веќе нема ни турско, ни бугарско ни грчко. Сега ќе биде само српско". Една и единствена е кралска Србија. Нејзиниот јазик не е јазик, туку песна која се слуша надалеку. Од Загреб до Солун, од Драч до Едрене сè ќе биде српско. Бара да дојдат Марија и Дамјана и да пијат со нив. Тогаш стигнува Ставри, поганецот на новите туѓи интереси и пропаганди, заколнатиот Грк. На Марковиќ му носи писмо од зет му Бранковиќ од Гевгелија. Таму на роднината му било добро, се јадело и се пиело, а имало и многу жени. И тој има причини за одмазда, зашто со татко му, грчкиот поп, срамно биле изгонети од селото. И го советува дека попот е богат, да му бараат пари и злато, и тоа е цело богатство. Сега му е времето, додава, сè да се собере. Грижите на Марковиќ се други. Бугарашите кои се само татари не ја даваат Македонија, сакале војна, еве им војна, а Македонија, пак, може да биде само српска. Се пие и се лумпува, офицерот бара попот да падне на колена и да моли, Гркот бара пари и злато, потоа го врзуваат и го измачуваат. Блескоти камата, се редат закани: „Охо! Нема веќе Македони-

ја! Има само српска шлаканица, гледаш? А знаеш ли, што е тоа бесилка со нозете нагоре?“. Обесен и посрамотен, поп Манол може само да мисли дека „Господ е голем закрилник на мајка Македонија. Тој ќе ве порази! Тој ќе ви плати!“, пред размавтаната сабја на Србинот и како по битката на Беласица, Гркот му ги вади очите.

Врзани, Марија и Крстана ги внесуваат војници. Каде се и зошто се кријат од нив, прашува Марковиќ, зошто не ги сакаат. Дали тоа не е некаков бунт? „Никаков бунт, господине. Ние едноставно побегнавме и се криевме од вас и од вашите војници“, одговара мирно Марија. И бара од него како учен човек, учител, да го ослободи старецот, нивниот татко. Ако треба, ете, нека ја убијат неа за него. „Виновни ли сме ние, затоа што ја сакаме својата слобода, затоа што го сакаме својот мајчин јазик?“ Стравотиите со ослепениот татко продолжуваат и со нападите на Марковиќ врз Марија и на Ставри врз Крстана, и во тие противставувања, со нож тој ја убива Крстана. Во тој миг на насилства влегуваат Богдан и Дамјана. И таткото и жената бараат одмазда. Има нови жртви, но болката станува само поголема. Светот и животот стануваат пекол. Марија полудува и тажи: „Јас сум мајка Македонија! Скитничка и жедна... Обесчестена и посрамена Македонија!...“, над која паѓаат нови трупови и над кои се жали неутешно.

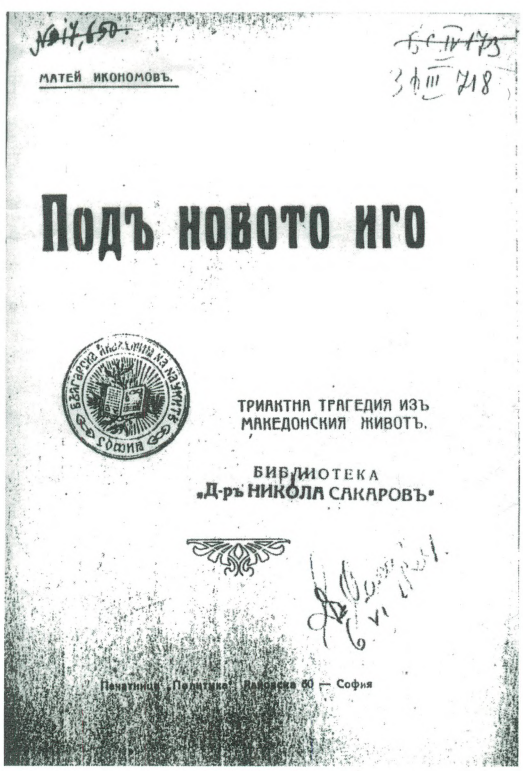
Место на настаните кои брзо се менуваат и протекуваат во третиот чин е планинскиот врв „Букова Чука“. Непрегледна е реката од бежанци. Во молкот и несреќата, се извишува гласот на бежанката: „Гладни сме... Голи сме... Божичко, веќе четири дена... Ден и ноќ скитаме по овие чуки и планини. Нема ли крај!“. Битката се разгорува и топовските пукотници се сè поблиски. Од дното на сцената се појавува Марија, која за рака го води слепиот поп Манол. „Јас сум мајка Македонија. Јас ќе те излекувам. Јас ќе те прочистам. Нели справедливиот Јов беше, исто како мене, во рани и со струпови му беше сето тело? Барут... Барут... Нели барутот ги лекува раните“, блада гласно Марија. Една од бежанките ја повикува учителката да дојде кај нив и да седне малку, да се одмори, а и старецот гласно тагува за клетата рожба. „Да ми беше од срцето, дел од телото да ми беше, пак немаше да ми биде толку тешко за тебе. Толку ли лута беше твојата болка, та така страшно го стресе и твојот мозок и твојот ум?“. А таа му возвраќа: „Татко, мил татко, зошто плачеш? Не плачи. Погледни, колку блиску оттука се сонцето и небото. Погледни, колку весела е земјата. Гледаш ли, колку убава е нашата татковина.“ Неизвесноста и стравот кај бежанците се зголемува. Пукотниците се сè почести и поблиски. Освојувачите и тираните се наслаѓуваат, „под нив е тежок под од железо и куршуми, а под подот пак е цел еден народ – мајка Македонија, која одвај дише под големата тежина“. И го моли Господ да им помогне на робовите, „помогни им на македонските и на бугарските братски соколи јунаци, таму каде војуваат“. А бара помош зашто „Твојата борба за нас е борба за правда, борба за заедничка татковина“. Преплашениот бежанец викнува да бегаат пред новата потера, и на прашањето на поп Манол одговара дека сега се на „Букова Чука“. Тука, се сеќава, од турскиот куршум загинал неговиот татко, војводата. Марија блада и ја повикува Крстана да ѝ го донесе венецот и таа да се закити со него. Во огнот таа изгоре и пепел се стори, вели попот. „Богдан, мојот Богдан ќе ја ископа. Татко, каде е Богдан? Повикај го да дојде. Јас повеќе не се срамам од него. Сега ќе го бакнам. Бакнеж за храброст и за љубов. Тој е јунак. Тој е лав. Задоен е тој со јуначко млеко. Голема е болеста негова за татковината. Тој ќе нè одмазди. (Потоа, откако малку размислува, со таговна радост.) Ама нели јас сум неговата татковина? Татко, нели, јас сум неговата татковина?“

Нови, поблиски и пострашни пукотници. Земјата ја покриваат нови човечки тела, меѓу нив и оние на поп Манол и на Марија. Доаѓаат Дамјана и Богдан, кој е ранет во раката. Тука можат да седнат и да одморат малку, предлага жената, природата ги заштитува, а и нема трага од српската потера. Да, раната страшно боли, одговара Богдан, целиот свет му се превртува и смрачува. Жеден е, дали тука некаде нема вода та малку да му се ублажат страдањата и болките. А гладот и талкањата без потслон над глава ќе уништат сè што на земјава е македонско, зборува Богдан. Не ќе е така, го теши Дамјана. „Ќе орат колку што можат, а по градовите и по селата било колку да заздравуваат, никогаш повеќе во нив нема да нè пуштат. И ќе видиш: нема да мине многу време, цела Македонија ќе биде српска и грчка. Слушаш ли? Да се простиме еднаш со животот и со Македонија... Ех, по ѓаволите! Ќе полудам“, гласно расудува тој. „Не, сине, тоа никогаш нема да биде. Македонија постоела и ќе биде слободна. И нема да биде ничија“, верува Дамјана. За него тој глас на верба е сè подалечен, а таа како стар и опитен револуционер знае: „Нека биде и тоа. Но ако не денес, тоа утре... Ако не уште оваа година, тоа догодина, на третата, ќе ги слушнеме уште пострашни. (нагласува) Глас народен, глас топовски – глас на Господ. Правдата, народната правда ќе победи! Таа треба да победи! (бесно) И ќе победи, ти велам! Ќе ја одмазди таа Македонија! Таа е мојата вера и од неа не се делам ниту во смртта. А тој кој не верува, тој е мувла, страшливец!“ И извикува: „Ќе постои Македонија, ти велам, слободна! Македонецот ќе биде слободен!“

Доаѓа потерата. Почнува престрелка во која паѓаат Богдан и Дамјана. Полека на сцената пристапуваат Марија и поп Манол. Пред мртвите тела на најмилите солзите се пресушени и болката нема мера. Жената тагува: „Стани, стани, Богдане! Јас сум мајка Македонија!... Страдална и копнежлива... Посрамена и обесчестена Македонија!... Стани! Сонцето изгреа и јас ќе те излекувам. Ќе ти се насмеам и ќе те израдувам...“. Таткото се струполува врз телото на синот. А жената стои непокорно и достојно, со болна насмевка повикува: „Татко!... Станете! Да одиме. Светло

е, сѐ се гледа. Слушам и песни. Јуначки песни, победоносни. Ете, ете, гледам: бугарски и македонски јунаци, сѐ ред по ред построени... Доаѓаат. Идат со цвеќе и со песни. Најнапред оди нивниот водач... Славниот и голем водач на правдата и слободата... На бел крилест коњ... И насмеан... На неговото чело пишува победа. Во рацете носи слобода и мир. Дојдете! Дојдете, сите да се поклониме".

Симболите и метафорите со кои го разрешува расплетот на конфликтите на драмата – речиси идентичен пример имаме и во драмскиот текст „Духот на Македонија" од Никола Хр. Дренков – се успешно решение на писателот Матеј Икономов. Користејќи ја народната поетска традиција најуверливо можел да ги овековечи народните буни и востанија, вековната борба за изборување на сопствените национални и социјални права и слободи, вербата во победата и иднината, нагласувајќи дека јунакот никогаш не умира. Неговиот дух вечно живее и го храбри поробениот народ, го повикува на нови борби и на нови жртви, зашто само така ќе ја обезбеди својата егзистенција и ќе освојува нови вредности од човековата цивилизација кои се теми во последниот разговор меѓу Богдан и Дамјана. Така поставена, оваа „трагедија од македонскиот живот" и била меѓу најизведуваните и омилени драми на сцената во Пиринска Македонија меѓу двете светски војни. Идеите и идеалот за слободна Македонија се мисла и сон на секој Македонец, а во нејзините ликови Марија и Богдан, Крстана, поп Манол и Дамјана се препознава и идентификува и таа – драмата од сцената се преселува во мислата и срцето на човекот. Драмскиот текст „Под новото ропство" на Матеј Икономов е дело со јасно нагласена творечка тенденција. Авторовото признание го содржат посветите посебно испишани, со тоа и нагласени на посебни страници од книгата. Во борбата против туѓите интереси и пропаганди во Македонија, турските, српските и грчките, таа паролашки ги застапува оние на Бугарија коишто со ништо не се помали или побезопасни од другите кои нив точно ги именуваат како „бугарашки", „татарски" и сл. Така, литературното дело неминовно војува за нејзините цели и задачи, чест на ретките исклучоци, но без таквите дела секако и не ќе може да се толкува и вреднува учинокот и на македонската литература и на нејзините автори. Драмскиот текст на Инономов во таквото обемно книжевно дело во бугарската литература го земаме како карактеристичен пример низ гласно исфрлената парола – сѐ за „мајка Македонија", која во времето и приликите на своето дејствување неминовно и не можела, а да не ги остави сопствените траги и резултати. Зашто секој творечки говор го има и неговиот творечки одговор. Наспроти духот на „Под новото ропство", во исто време се одгласува и ги шири своите вистини и духот на Никола Хр. Дренков со „Народ и црква" и „Духот на Македонија", земени само како еден од мноштвото можни примери. А примерите за присуството на темата Македонија во бугарската литература од нејзиниот основоположник Иван Вазов до денешни дни се и нужна, и зошто не, и корисна ука и поука во комплексот на историската вистина. Таа и самата по себе се разлачува, на пример, кога пак низ нагласка соопштува за „македонски и бугарски соколи" или за „бугарки и македонски борци". И логички да се пишува на одредена тема, тоа значи има свој мотив, намера и цел. ■



Ристо Стефановски

Влијанијата на руската емиграција врз театарскиот и музичкиот живот во Македонија

Кон крајот на втората и во третата деценија на овој век, во времето на познатите пресвртни настани во Русија, при доаѓањето на руските единици од Солунскиот фронт во Македонија, историјата бележи појава на руска емиграција во тогашна Југославија, а со тоа и на оваа територија што денес се вика Република Македонија. Емигрантите се вклучиле во сите пори на тогашниот живот, па и во културата, односно во театарот.

Така, во периодот од 1918-1920 година во Народниот театар во Скопје останале особено забележани режиите на четворица руски режисери: Јаков Осипович, Александра Лескова, Александар Верешчагин и Јуриј Ракитин, претставници на руската реалистичка школа, кои извршиле вонредно влијание како врз изградувањето на уметничкиот кадар, така и врз создавањето префинет театарски вкус кај публиката. МХАТ-овецот Верешчагин не ретко ја збунувал публиката со својот експериментаторски дух што го манифестирал во режијата на руските класици.

александар верешчагин

Интересно е да се одбележи дека делата на Чехов и Горки – како „Соба бр. 6“, („Стремеж кон идеалот“), „Мечка“, „На дното“, и други – на сцената почнале да се играат дури по ангажирањето на Ана Дорјан и Александра Лескова за членки на Театарот, како и на Александар Верешчагин.

Ќе се обидам на читателите да им дадам една општа слика за сето она што се случувало на полето на театарот кај нас, преку тоа што го прочитав истражувајќи низ печатот од тоа време.

Откако театарскиот рецензент ја прераскажува претставата ќе истакне:...„Обете претстави Верешчагин ги режираше одлично онака како секој од нас очекуваше“.

Меѓутоа, често се среќаваат и поинакви критики во написите. Така, во „Стара Србија“ (бр. 330 од 07.12.1920 г), управителот на театарот Андрија Милчиновиќ, одговарајќи на една ваква критика, чиј автор е потпишан со иницијалот „Д“, вели дека Верешчагин е назначен како режисер и дека тој настапил како актер во „Соба бр. 6“ од Чехов, во „Љубомора“ од Арбашовлев и во „На дното“ од Горки, „на молба од управата и од љубов кон своите другари-актери, како и кон јавноста“, така што на премиерата настапувал актер кој зборувал српски, а по него Верешчагин. Улогата на Незнамов во претставата „Без вина виновни“ му била доделена на Јосиф Срдановиќ, но тој се раболел, па Верешчагин се уфрлил да ја игра на руски, бидејќи немал време да научи српски.

„Стара Србија“ (бр. 280 од 15.10.1920 година) донесува вест за основањето на драмска школа под раководство на А. Лескова, А. Верешчагин и оперската пејачка А. Дорјан, што зборува за определена грижа за оспособувањето нови кадри. Ова го потврдува како изборот на предметите, така и предвидениот наставнички колегиум. За предавач на предметот актерска уметност била предвидена А. Лескова; за предметот рецитации и читање – А. Верешчагин; за предметот вежбање на гласот – пластика и елементи на

јурај ракитин

музика А.Дорјан; за дикција – А. Лескова; за ритам, мимика, маска, мечување и гимнастика – А. Верешчагин; за сцена и игра А. Дорјан; и по предметот практика – А. Лескова и А. Верешчагин. Школарината за посетување на ова училиште од страна на примените кандидати изнесувала 100 до 150 динари месечно. Школата започнала со работа на 10.10.1920 и траела до 03.02.1921 година. Часовите се одржувале во Првата машка гимназија (кај црквата „Цар Константин и Царица Елена“) и на сцената во Театарот. Во весникот „Стара Србија“ (бр. 306 од 10.10.1920) е објавен написот „Вчера започна со работа Драмската школа“, а во „Привредни гласник“ (03.02.1921) пишува дека на 7 февруари 1921 година ќе се одржи вториот голем концерт на Драмската школа и дека програмата ќе биде одбрана, а во неа ќе учествуваат А. Лескова – наставничка во Школата и Јован Таниќ – ученик во Школата, кој на минатиот настап постигнал забележителен успех. Ученици во Школата биле Бранко Јовановиќ, Милан Бандиќ, Јован Таниќ, Радовановиќ...

За премиерната изведба на претставата „Сонот на летната ноќ“, одржана на 30.12.1919 година во режија на А. Верешчагин, воодушевениот критичар, меѓу другото, пишува: „...Раскошниот уметнички декор, сосем новата декорација и тоалетата на актерите кои беа вкусно изработени, кај публиката предизвикаа пријатно изненадување...“

Актерите ги вложиле сите свои можности играта таа вечер да биде беспрекорна, се истакнува вложениот труд и решителноста на работливиот човек (Верешчагин), кој сета своја интелектуална и физичка способност ја прикажал на Скопската сцена и овозможил да се почувствува и да се види вистинска уметност. Критичарот не е скржав и во пофалбите до Управата на Театарот, која овозможила да се прикаже ваква убава претстава.

Најзабележливи резултати остварил Александар Верешчагин. Тој ги режирал пиесите „Граѓанинот-благородник“ од Молиер, „Стариот Хајделберг“ од Вилхелм Маер Ферстер, „Кралот Едип“ од Софокле, „Царството на темнината“ од Л. Толстој и „Казна“ од Грегориј Ге. Дел од критиката, за неговите режии пишува дека целиот почеток на сезоната и сите премиери носеле белег на некоја поза, дека сè било насочено кон ефект, пресметан ефект, кој поради тоа не оставал впечаток и самата работа ја правел неефектна. Натаму пишува: „...Како што Верешчагин како актер е целиот во гест, мимика и патос, таква му е и режијата. Управата не избра најдобар пат, бидејќи требаше како и Управата на Белградскиот театар да ни даде само добри премиери, а никако

александра лескова

раскошни претстави, кои имаат за цел да засенат, да фрлат прав в очи. Зошто и со каква цел на публиката ѝ се даваат вакви премиери, која уште не го познава писателот, а кои се претоварени со режиски жонглерај и во кои и големиот писател се задушува и дави? Тоа има смисла за публика која видела многу, па е расположена да го види и ова... Театарот е државна установа наменета за публиката во најшироката смисла на зборот. Тој не е за вкусовите, ниту за целите на поединци и групи..."[1]

Михајло Исаиловиќ ги поставил и ги играл главните роли во „Трилби" од Жорж де Мариер; и „Тартиф" од Молиер. Критиката била мошне строга за претставите: „...Ова поставување не донесе речиси никаква корист за нашите локални уметнички сили, на кои на прво место им е потребно да чујат добра дикција и јазик ... Прво, затоа што таа дикција и јазик ги немаше, а второ и гостувањето не траеше подолго за да може да послужи како некој уметнички курс. Потоа публиката не се заинтересира и одзивот беше слаб..."[2]

Јуриј Ракитин ги поставил на сцената „Мирандолина" од Карло Голдони, „Народен непријател" од Ибзен, „Вишновата градина" од Чехов, и „Ванушиновите деца" од С. Најденов. За „Вишновата градина" критиката пишува: „...Ова беше премногу тешка задача за актерите на Скопскиот театар. Со мали исклучоци, Ансамблот не беше подготвен за оваа работа. Повеќето актери одеа во насока на обични реалистички пиеси. Идејата на режисерот не се согласуваше со толкувањето на одделните роли...", а за „Ванушиновите деца" вели: „...Многу полесна и позгодна задача за нашиот театар и за нашите актери беше втората претстава во режија на г. Ракитин. Драмата беше изведена наполно успешно... Таа задушлива атмосфера на Ванушиновата фамилија беше сосем правилно сфатена и претставена од нашите актери..."[3] Како статисти, во претставите биле ангажирани ученици и Руси.

Набргу, на репертоарот била организирана оперска вечер со членовите на Белградската опера – г-ѓа Валевач и г-дин Јурнев.

Режисерите што настапиле како гости им втиснале посебен печат на претставите, независно од ставовите застапени во критиките. Тие успеале во бараката што прокиснувала и која никако не можела да се загрее, во салон во кој дувале сите можни ветрови, во такви услови, во тогашното Скопје да ги режираат „Кралот Лир", „Вишновата градина", „Живиот труп" и голем број други врвни дела. Меѓутоа и публиката, таа што во тоа време живеела во Скопје, била пожртвувана, ги следела претставите облечена во палта и со шалови околу вратовите.

Во сезоната 1923/24 година Александар Верешчагин ги поставил на сцената на тогашниот театар во Скопје пиесите: „Штурец и огниште" според Ч. Дикенс , „Смешни прециози" и „Со сила лекар" од Молиер, „Салама" од О. Вајлд, „Хамлет" од Шекспир, „Убавата Елена" од Жак Офенбах, „Пигмалион" од Б. Шо, „Ноќ спроти водици" од Шекспир, „Училиште за жени" од Молиер, „Главна работа" од Н. Јевреинов и „Галеото" од Хосе Ечегерај. Како актер Верешчагин настапил во седум улоги.

Александра Исаилова (Лескова) – поранешна членка на „Незлобиново позориште" во Москва, а потоа на разни „граѓански театри" во Одеса, Харков и Киев – ги поставила пиесите „Воскресение" од Анри Батај според Л. Н. Толстој, „Мадам Сан-Жен" од Виктор Сарду и Емил Маро, „Дамата со камелии" од А. Дима Синот, „Денови на нашиот живот" од Л. Андреев и „Ана Каренина" од Едмон Гиро според Л. Н. Толстој. Како актерка настапила во 42 претстави.

Покрај другите членови, во хорот на Скопскиот театар биле и: Сергиј Красовски, Анатолиј Пономарев, Анастасија Боротинска и Александра Исаева, а актерка во ансамблот била Ана Дорјан.

Во сезоната 1923/24 биле направени обиди во претставите да се вметнат и балетски точки, така што била формирана балетска група и за таа цел била ангажирана Марија Тулјакова.

Претставата „Хамлет" од Шекспир, во режија на А. Верешчагин, ја одушевила критиката, па така рецензентот во „Привредни гласник" (21-22 ноември 1923 г.) напишал: „...Дали да се восхитуваме на режијата или на глумата, дали на новиот раскошен декор, или пак да ја пофалиме агилноста на Управата? За момент заборавивме дека се наоѓаме во малиот театар на Скопје, дека пред нас играат наши познати актери – играта во претставата прецизна и полна со топлина – нè пренесе во голем театар пред големи актери. Хамлет го играше Љубиша Јовановиќ, кој се внесе во својата ролја, даде сè за да ја почувствуваме, да ја бараме несреќната судбина на принцот од Данска..." Многу пофалби за актерката што ја толкувала Офелија, за Клавдиј... „...Господин Верешчагин, голем уметник, од ден на ден ни дава сè повеќе докази за својот голем талент, со синоќешната режија уште еден доказ повеќе, уште еден алем камен во кулата на неговите успеси. Публиката, благодарна за искрениот труд, преку овие редови му ја стиска раката на управителот на Театарот г. Караџиќ, кој на оваа функција ги покажа своите блескави способности, кој покажа што сака, што може, а тоа е од Скопскиот театар да создаде голем уметнички храм. Тој го создаде, и затоа цело Скопје, во низата на есенскиот репертоар, особено по прексиноќешниот „Хамлет" довикува искрено и топло „браво"."

Весникот „Време" (бр. 710 од 1923 г.) пишува: „...Во оваа сезона Скопскиот театар прикажа повеќе ретки изненадувања за својот инаку млитав и

1 Д. Ф. „Позоришни преглед. Почетак сезоне – „Јужна Србија" стр. 255-256, октомбар 1922 г.
2 Д. Ф. „Гостовање Г. М. Исаиловића, први редитељ Београдског народног позоришта „Јужна Србија" 16.10.1922 г.
3 М. П. „Позоришни преглед" – Гостовање г. Ракитина, првог редитеља Београдског народног позоришта – „Јужна Србија" – 01.12.1922 г.

уметнички заспан град. „Хамлет“ е даден како круна на напорите и на управата на Театарот. Г. Верешчагин ни го прикажа „Хамлет“ симболички, како олицетворение на човечкото Јас во мистичен штимунг. Наместо декор, само огромни завеси во разни бои кои за секоја слика имаа свое симболично значење. „Хамлет“ е оска, гигант околу кој визионерски се врти, кружи секојдневниот живот... Леополд Дворжак, талентиран музичар, дава силна музика на мистика и на сеопшта болка. Хорот на жените на гробот и жалбениот марш особено се успешни...“

За дводневното гостување на Полјакова и Стрешнев, балетски играчи од Белград, билетите биле распродадени неколку денови пред настапот, но, за жал, изостанале претходно најавените точки – Рахманиновиот „Прелудиум“ и Сен-Сансовата „Лебедова смрт“. Другите нумери биле одиграни без оркестар, само во придружба на пијано, бидејќи нотите не стигнале, па Оркестарот не можел да свири. Публиката, „чувствувајќи дека е изневерена, излегуваше од салата протестирајќи“. Критиката вака ја оценила играта: „...Таа има совршена пластика на реномирана петроградска и московска балерина, а со својата балетска рутина постигна, само во пијано придружба, доволно убави тешки ефекти. Стрешнев е млад играч со многу крв за својата уметност. Неговиот екстериер и леснотија, чувствата и стилот се многу симпатични. Изборот на повеќето точки беше музички просечен.“[4]

Александра Лескова, која веќе станала актерка и режисер на Новосадскиот театар, гостувала на 19 и 25 април 1925 година како Катарина Маслова во „Воскресение“, а на 20 и 26 во улогата на Маргарет Готје во „Дамата со камелии“.

На 29 јануари 1925 година во Косовска Митровица извршил самоубиство надзорниот орган на новата театарска зграда во изградба во Скопје, архитектот Сергиј Белјаевски. По тој повод, во „Наша стара Србија“ (бр. 22 од 30.01.1925) пишува дека тој се самоубил затоа што направил техничка грешка во градбата на театарската зграда, како што напишал во прошталното писмо. Во овој весник (бр. 24 од 02.02.1925) три дни подоцна пишувало, меѓутоа, дека тој се самоубил поради душевно растројство. Всушност, тој не се согласувал со плановите и со пресметките што му ги поднесла Дирекцијата на Министерството, кое ги усвоило, бидејќи предлагал измени што ќе придонеселе чинењето на проектот да биде поевтино. Инаку, бил интелегентен, енергичен и со добар карактер. Но, истовремено бил и самоуверен, честољубив, а што на некој начин го натерало во смрт. Белјаевски е погребан во Косовска Митровица.

Во критиката за оперетата „Гејша“, што ја поставил Александар Верешчагин, пишува: „...беше повеќе од пријатно изненадување за оние што се желни за музика и живи бои. Многу раскош и вистинска егзотична смисла во декорот и сценографијата. Се чувствува присуството на искусен режисер, со широки погледи и рафиниран вкус. Во оваа пригода г. Верешчагин се покажа како добар организатор на балетот, што треба особено да се подвлече. Пејачкиот ансамбл беше на достојна висина. Пријатно изненадува сигурноста во гласот и движењето, имајќи ги предвид условите и материјалот. Во прв ред треба да се истакне г-ѓата Дорјан во ликот на успешната гејша Мимоза Сан. Госпоѓата располага со убав глас, а покрај тоа ритмички е апсолутно сигурна, што е знак за солидна музичка култура. Благодарни сме што пееше на италијански кога се изведуваше „Дамата со камелии“...“[5]

Работливоста на Ансамблот се зголемила откако дошол режисерот А. Верешчагин, а успеси постигнала и А. Лескова, оформена уметничка личност, чија игра ја освоила скопската публика. Успехот што го постигнале актерите Јосиф Срдановиќ, Цимиќ и Раденковиќ под сигурната рака на Верешчагин, ги исполнила со надеж и задоволство и критиката и публиката. Во овој период со својата работа посебно се истакнала г-ѓата Дорјан, актерка и пејачка што ги држела оперетата и претставите со пеење.

На 9 април 1926 година во салонот се одржал концерт на Дарија Захарова и Глигориј Јурнев, членови на Белградската опера.

Руското драмско дилетантско друштво, основано од поранешната членка на Театарот г-ѓа Ана Дорјан, на 7 ноември 1926 година ја прикажало првата претстава „Вера Мирцева“ од Урванцева. Насловната улога ја играла Ана Дорјан, а во другите улоги настапиле г-ѓа Андреевска (Јулија), г. Асканина (Старобјелски), г. Чернов (Патјажин), г. Сутулов (Мирцев), г. Шпак (Зигев). Оваа прва претстава била изведена на професионално ниво. На 28.11.1926 година била прикажана третата претстава на Руското драмско дилетантско друштво – „Лавиринт“, драма во 4 чина од Полјаков. Во неа се расправа за животот на руската интелегенција. Улогите ги толкувале: Ана Дорјан (Варвара), Лубјаноја (Наѓа), Сутулов (Борис), Чернов (Сергиј) и Шпак (Филип). Сите биле добри. Режијата и сцената биле извонредни и раскошни, работени со многу вкус. По оваа претстава, Друштвото ја подготвувало „Оној што го плесничат“. Оваа претстава била репризирана на 26.12.1926 година, во салонот на Офицерскиот дом.[6] Ова друштво за 2 јануари ја имало најавено претставата „Фантазија на љубовта“ од А.Кончаров, во режија на А. Дарјан. Таа исто така била одржана во Офицерскиот дом.[7]

Под сугестијата од која не вреди да се оттргнуваме, скопјаните во тоа време ја почувствувале светската сопственост на уметноста на художниците, вечната „света река од која пијат народите“ – „раз-

4 Марбис: „Позориште – Балетско вече“, „Привредни гласник“ бр. 86, 1923. г.
5 „Наша стара Србија“ бр. 165 и 168, 22. и 25. јул 1925. г.
6 „Наша стара Србија“, 06.12.1926. г.
7 „Наша стара Србија“, 24.12.1926 г.

бравме... појасно од секогаш што е тоа што се работи во театарот".

Од 27 февруари до 2 март 1927 година во Скопје гостувала „Прашката група на проретчениот Московски художествен театар" со претставите „Сиромаштијата не е грев", „Женидба", „Вишновата градина", „Селото Степанчиково" од Островски, Гоголь, Чехов и Достоевски.

„Нивниот театар сака да стане живот, да го уништи јазот меѓу сцената и публиката, да создаде илузија на стварноста. Совршената природност на играта, деталната обработка, соживувањето со внатрешниот свет на ликот, сето тоа прави неодолива импресија, создава силно спонтано расположение. Се добива чисто, длабоко и адекватно доживување на импресијата ... кај нив превладува психологизмот со силно акцентирана емоционална нота, кај нив знаењето на улогата (без суфлер), дикцијата, костимите, маската, декорот и осветлението се само рамка за изразување на внатрешното доживување и на битните особини на соодветното лице ... Затоа овој начин на режија и игра е толку убедлив, затоа нè поттикнува и нè принудува да плачеме или да се смееме, предизвикува размислување, создава интимна врска меѓу ансамблот и гледачите. Силите на одделни „художници" не се подеднакви. Има многу нови членови, кои се под високиот критериум на овој театар. Но, оценките на одделни роли и актери би нè однеле далеку од рамките на овој напис. Општиот впечаток е силен и незаборавен..."[8]

Всушност, „художниците" во Скопје ја прикажале претставата „Ревизор" од Гоголь, за која критичарот вели дека актерските сили се нееднакви, па одвреме навреме била доведувана под прашање хармонијата на изведбата, што најмногу се гледало во изведбата на „Ревизор". Во стилизираната режија сите актери на значајни улоги не ја развивале играта на иста висока линија „...од која поединци како Павлов, Греч и Алекин не слегуваа низ целата претстава. Па сепак, визијата на великиот Гоголь, на крајот од краиштата, во нејзиниот генерален план беше опфатена така што е невозможно да не се видат јасните следи на великаните. Тоа е заслуга на оваа моќна режија, која како некој животворен флуид се разлева по целата сцена, често спојувајќи ги распарчаните и разнородните елемнети во целина која оттогаш, во сите свои делови, тргнува во единствена насока..."

Тоа се чувствувало и во драмата на Горки „На дното", која била режирана наполно реалистички. Тоа што поединците не можеле да го донесат, сама го носела „конгенијалната режија" „...На сцената владееше длабок и импресивен штимунг на тешка социјална беда и потиштеност и вера, молитви и проклетство, и морничаво се слушаше страшното тркало на општествената неправда во налетот на пркосната и болна песна на отфрлените и презрените..."

Најголемо единство имало во „Штурец на огништето" на Чарлс Дикенс. „...Тука магичната илузија ја распослала својата власт освојувајќи ги подеднакво и срцето и умот. Просто е чудно со колкава моќ тука околу една конкретна случка се распреде цел сплет од фини нијанси на фантазијата и соништа. И моќта на режијата се почувствува токму во оваа претстава. Под нејзиното дејство беше разбуден оној латентен динамизам на работите, така што се чинеше дека и самиот декор, повеќе од орнамент, учествува во животот и дејството на сцената. Затоа и е сосем разбирлива онаа неодолива сугестија што бие од сцената на овие маѓепсани актерски магови, кои владеат токму со тоа што се потчинуваат.

Така, и ова гостување на художниците остави длабока и значајна следа. Ние сме им благодарни. Тие ни покажаа театар кој насекаде и секого, доследно и смело, стои на рискантната позиција на високоуметничката совест, како и уметност која е свесна за своите возвишени социјални, етички и естетски задачи. Во време кога компромисот стана општа практика, ова може да импонира. Нивната словенска припадност на чувството на воодушевување и благодарност само додава уште едно чувство на расна гордост..."[9]

Во социјална смисла, и „Ревизор" и „На дното" се диктирани со силен протест и критика на општествените односи на хронолошки разни точки од рускиот живот – овие бедници се многу похумани и побогати со духот од другите, зашто Горки и неговата творечка моќ влеваат повеќе верба отколку Гоголь. И двете дела го претставуваат руското минато, животот кој протатнел и заминал, и се во форма која веќе не задоволува. Тука само сјајно се повторуваат достигнувањата на минатото. Затоа критичарот се радува на веста дека художниците и Павлов, или поточно групата на Греч, подготвуваат нови дела од Катаев и Булгаков.

Павлов успеал да собере и да организира мошне добар и солиден ансамбл. Во неговата трупа немало главни и споредни улоги. Впечатокот од претставата доаѓал како резултат на заедничките творечки напори на целината. И покрај сите напори, не се постигнала совршена хармонија, по што бил препознатлив стариот художествен театар и кон што се стремеле г-ѓа Греч и г. Павлов. Но ако се земат предвид тешките услови за руската уметност во емиграција „...и ова што е постигнато многу е, необично многу..."

На 9, 10 и 11 мај 1933 година во Скопскиот театар гостувала познатата и славна руска актерка г-ѓа Јел. Полевицка во пиесите „Последната жртва" на Островски, „Вера Мирцева" од Урванцова и во фрагментираната драматизација на „Идиот", каде што таа ...„пружи блескаво богатство на внатрешните доживувања изразени во еден артистичен тон и пластична форма. Со еластичност која поразува, со искреност и филигранска обработка на деталот, г-ѓата Полевиц-

8 Петар Митропан: „Позоришна хроника", „Јужни преглед", февруар 1930. г.

9 Народно позориште – „Художественици у Скопљу", „Скопски гласник" бр. 119, стр. 2, 1930 г.

„хмара“ (бура) – 14 декември 1937 година (премиера)

ка овозможи да се почувствува сложената скала на трепетот и напорот на благородната женска душа која води борба за својот живот, за правото на опстанок, за слобода на својот внатрешен индивидуален свет...“

Во „Последната жртва“ таа „...извонредно рељефно и вдахновено, во едно одмерено темпо кое одговара на водење старински патријахален живот, го прикажа будењето и првото противставување на навреденото женско срце, кое преку разочарување и понижување доаѓа до вистинската победа...“ Во „Вера Мирцева“ истите ноти, само посилни и потрагични... „...Судирот на чистиот порив на срцето со конвенционалната нискост на општествената средина дадени во појавата на еден авантурист, води кон длабока драма што ги поткопува основите на вкупниот живот. Во овој случај протестот е поенергичен, ситуацијата поостра, а доживувањата се мошне болни и мрачни...“ И најпосле, во последниот акорд „Настасија Филиповна“, според романот „Идиот“: „...пред нас е искршена, фрлена и згазена женска душа, навредена до страст – за која нема назад, ниту излез во животот, на која ѝ останува само мрак и смрт. Таа тоа го знае и ѝ се предава на судбината. Тука е тешко да ги одвоиш љубовта од омрзата, радоста од болката, страста од маката. Сите овие нијанси г-ѓата Јел. Полевицка, во споменатите психолошки рамки, ги изнесе со инвенција и вкус на вистински уметник. Таа, природно, беше во центарот на играта и на вниманието на гледачите, како според карактерот на својата улога, така, се разбира, и според квалитетот на изведбата. Со исклучок на стариот мајстор г. Дуван-Тарцова кој спонатно живее на сцената, останатиот ансамбл правеше повеќе или помалку рамка во која госпоѓата Полевицка би можела да ги покаже особините на својот дар.“[10]

При повторното доаѓање на г. Павлов и г-ѓа Греч, покрај познатиот репертоар од порано, тие ги прикажале пиесите „Бела гарда“ од Булгаков и „Русија во лутање“ од В. Волкештајн. Иако дејството во првата се случува во 1918 година, за време на Револуцијата (Хетмани, Пептура и болшевиците), а во другата за време на меѓусебната борба на кнезовите во средновековна Русија – меѓу нив има допирни точки и во мотивот и во штимунгот и од тематска страна. И во едната и во другата внатрешно се војува – две страни кои на свој начин ја бараат својата вистина и правда. Хронолошки се далеку, но психолошки се споени... „...Пиесата „Бела гарда“ не е апологија на „контрареволуционерната акција“, туку мошне објективна и вистинита слика на борбата, на опаѓањето и исчезнувањето на определен сталеж, трагедија во која се нашол офицерскиот кор (како и целиот државнотворен дел на општеството) во времето на уривањето на стариот режим. Затоа сосем е оправдано, тоа што режисерите го подвлекле мигот на заоѓање-

10 Петар Митропан, „Јужни преглед“ бр. 5, мај 1933. г. – Позоришна хроника.

то, на самракот, на ликвидацијата ... овојпат мора да се констатира добивката што ја има трупата во лицето на новата членка г-ѓа Жданова...“

Претставата „Русија во лутање“ не остава извесен позитивен впечаток. Тоа се редица стилизирани скици на тема религиозните барања на рускиот народ, за неговата немирна душа, за страсните стремежи кон правдата во крвавите времиња на меѓусебни борби: „...целата претстава е водена во издигнат афектиран тон, дури со една нота на хистерија, можеби и потребна во таква драма, во која се зборува за општото религиозно движење и за грчот на духот...“ Сите недостатоци на делото и на режијата се огледувале и во играта „...која далеку отскокнувала од утврденото уметничко ниво на оваа трупа.“[11]

На 21 и 22 јуни 1935 година (петок и сабота), во Народниот театар во Скопје, гостувала Драмската трупа на г. Александар Черепов. Гостите прикажале две претстави – Шелдоновиот „Роман“ и „Госпоѓата со камелии“ на Александар Дима. Главните улоги ги толкувала поранешната првенка на Царскиот александриски театар во Петровград, г-ѓата Ведринска. Во Шелдоновиот „Роман“ таа ја толкувала улогата на Рита Кавалини. Рецензентот на белградскиот весник „Време“, за настапот на актерката во Белград, напишал: „...Одличната руска актерка ја играше улогата на пејачката Кавалини со таква виртуозна техника, со толку уметнички пречистени средства, што за стручен театарски човек беше особено задоволство да ја гледа со каква интелегенција, со какво знаење и искуство, г-ѓа Ведринска го разградува секој детаљ од својата улога ... Таа донесува со себе извесна атмосфера, полна со шарм и со оној специфичен театарски набој. Со таа атмосфера г-ѓа Ведринска ја шармира целата сцена и своите соработници, со неа ја исполнува публиката, водејќи ја од воодушевување во сè поголема екстаза. Тоа е она големо, чисто уметничко возвишување, тоа е најмногу што може да се бара од уметникот на сцената...“

За нејзината игра во „Госпоѓата со камелии“ (Маргарет Готје) во претставата прикажана во Белград, театарскиот хроничар на весникот „Политика“, г. Велибор Глигорић, пишува: „...Миговите длабоко доживеани при душевниот слом помеѓу љубовта и жртвата, г-ѓа Ведринска ги толкува природно, без поза, дејствува маестрално, а сцената на умирањето на Маргарет Готје во последниот чин ќе остане како извонредно живо и убедливо уметничко ремек-дело...“

Сета белградска критика била полна со пофалби, како за играта на г-ѓа Ведринска, така и за целата трупа на г. Черепов, којашто со својата игра „чесно ја извршила својата тешка задача“. Цената на билетите за ова гостување изнесувала од 5-30 динари. Театарот ја информирал публиката дека салонот за време на претставата постојано се освежува со електрични вентилатори...“[12]

Госпоѓата Марија Ведринска ја сфатила Маргарита Готје како живо суштество, жртва на сопствените задоволства и радости, жена која страда, бележејќи ги нејзините психички состојби со мајсторска убедливост и сугестија. Најстраотни биле моментите кога во последниот чин од глумата на г-ѓата Ведринска, таа излегла „...колку со совесна простудираност на туберкулозна болна толку и со зрачење на една психологија која е примена во себе и длабоко преживеана...!“ Г. Александар Черепов (Арман Дивал) успеал да покаже маж на кому интензитетот на доживувањето му се движи „...до поетизирање и идеализирање на љубовта, а при тоа без да загуби што и да било од особеноста на машките склоности спрема љубената жена...“

Меѓу другите кои го привлекле вниманието на публиката била г-ѓа Авчинкова (Придонса) и Зајарни (Таткото на Арман), а во пиесата настапиле г-ца Мар и господата Греанин, Андреев, Соловјев, Волков и Орлов.[13]

„Со пладневниот воз, во 14 часот, пристигнува во Скопје руската театарска трупа на г. Александар Черепов, а вечер, со почеток во 21 часот, во Народниот театар ќе ја прикажат пиесата „Роман“ од Едвард Шелдон. Во главните улоги настапуваат г-ѓа Ведринска и г. Черепов. Тема во драмата е љубовта на италијанската пејачка Кавалина со младиот пастор Тома Амстронг, со сите перипетии кои произлегуваат од судирот на строгиот свештенички морал со уметничкиот живот без предрасуди – исполнета со многу возбудливи сцени.“

На 30 април 1936 година во „Туѓо дете“, комедија во три чина од Всеволд Шкваркин, и на 1 мај во „Ревизор“ од Гоголь гостувале првенците на Московскиот художествен театар П. Павлов и В. Греч. И покрај тоа што кога во ансамблот се појавуваат нови личности и кога главните улоги се играат на туѓ јазик и оставаат недоволно хармоничен впечаток, „...сепак доаѓањето на Павлов и Греч беше пријатно доживување, кое внесе дух и полет во нашиот театар и даде нов поттик, особено за амбициозните помлади сили. Покрај познатата и призната високореалистичка едноставност и природност, Павлов и Греч во своите креации внесоа индивидуална боја, давајќи им на улогите и на целата претстава нова смисла и тон...“ Со настапот во една од најдобрите претстави во сезоната, „Туѓо дете“, тие придонесоа за „...уште поубави детали и актерски мигови, што се импресивни и незаборавни. Во целата претстава се почувствува нова енергија, посилен пулс, кој почна да живее поинтензивно со попрефинет живот и да дејствува уште потопло, почевечки и поубедливо...“

Со претставата „Ревизор“ е прославена стогодишнината на делото, кое првпат е прикажано во

11 Петар Митропан:: „Позоришна хроника“, „Јужни преглед“, февруар 1933 г.

12 „Позната руска уметница г-ѓа Марија Ведринска гостује 21. и 22. о.м. у Скопском народном позоришту са драмском трупом г. Александра Черепова“, „Вардар“, Скопље 21. јун 1935. г.

13 Ванди Косоц (Јово Костовски): „Оживљавање Маргарите Готје на „Скопској позорници“, „Вардар“, Скопље, 14. јун 1935. г.

Петровград на 2 мај 1836 година. Доаѓањето на г. Поликарп Павлов и на г-ѓа Вера Греч ја поттикнало Управата на Театарот да ја обнови пиесата, што било придружено со предавање на г. Петар Митропан за „Ревизор". Обновената пиеса, прикажувана во повеќе наврати, поминала во убаво претставување на художниците како вистински таленти: „...Играта на г. Павлов, во која уживавме и која ѝ даде нова привлечност на комедијата со продлабочување на извесни сценски моменти, во исто време нѐ увери дека во лицето на нашиот Пера Јовановиќ исто така имаме извонреден градоначалник..."[14]

Дописникот на весникот „Правда" од Скопје, Љ. Добричанин, објавил кратка белешка за новоосновaната опера во Скопје. (Љ. Д., „Правда" бр. 89, Београд, 29 март 1932 г.) Од неа се гледа дека новоангажираните пејачи Надежда Архипова, Никола Баранов и Стеван Писек немале никакви пејачки ниту актерски квалитети. На ова тврдење му одговорил Јосиф Рајхеник, кој тврдел дека тројцата пејачи се на глас, т. е. афирмирани. Архипова и Баронов биле членови на Киевската опера, а пееле и во Операта во Нови Сад. Тие, како гости, пееле во Белградската и во Осиечката опера. Тој го потсетува дека за нивните квалитети не може да решава еден човек, туку масата луѓе што доаѓа да ги слуша и да ги гледа. Потоа вели дека Добричанин е студент кој не знае која нота лежи на петтата црта и кога ќе се земе предвид дека операта за која пишува му е прва во животот, тогаш сѐ е јасно.

За новооснованата Скопска опера најново било тоа што во неа биле ангажирани, како постојани, двајца членови и една членка. Архипова била колоратурен сопран, Николај Баранов – баритон, а Стеван Писек – тенор. М. Добричанин во „Правда" вели дека пеењето на Архипова во „Травијата" потврдило дека таа има пријатен глас и прилично смисла за нијанси на аријата, но сепак не успеала да даде убедливи докази за својот артистички талент. За тенорот Писек тој вели дека е без моќ и без талент, а за Баранов дека пее многу лежерно и безживотно. Според него, Скопската опера не значела никаква придобивка за уметничкиот живот на Скопје.[15]

Лидија Мансветова, режисер и првенка на Народно позориште во Сараево, гостувала во Скопскиот театар во мај како режисер и актер. Таа ја поставила „Нора" од Ибзен, а во неа ја играла и насловната улога на 29 мај и 1 јуни 1937 година. Во ролјата на Марина во пиесата „Две дузини црвени трендафили" таа настапила на 27 мај, а во насловната ролја во пиесата „Антонија" на 23 мај и во ролјата на Аби Путнам во писата „Копнеж под брестовите" на 20 мај.

На 22 февруари 1939 година Вера Греч и Поликарп Павлов, на руски јазик, приредиле „Вечер на Чеховлевиот хумор". Четири кратки актовки биле доволни за да го покажат високиот квалитет на актерството на овие познати уметници на Художествениот театар. Сета благородност и човекољубост на Чеховлевиот хумор дошле до израз „...во финото психолошко и уметничко толкување, така што ни странскиот јазик не претставувал пречка, што е доволна оценка за уметничкиот ранг на г-ѓа Вера Греч и г. Поликарп Павлов.

Премиерата „На дното" од М. Горки била втората премиера што ја поставиле во Скопје Греч и Павлов во истата сезона. Премиерата се одржала на 14 март 1939 година. „...Не е лесно да се толкува суровиот реализам на социјалното „дно" обоен со романтичарски тон и даден во романтичарска проекција. Успешното решавање на оваа задача е доказ за големата дарба и за способноста на режисерот. Реализмот на делото, споен со вербата во моќта на човекот, најде снажен израз во обработката. Страста, болката, очајот, хуманата затапеност и индиферентноста – сета трагедија на некогашните луѓе – вообичаено грчевито испомешани, со уметничката игра и режија оставаат длабок впечаток. Тешките роли на психолошко комплицираните типови, актерите ги толкуваа со внимание и со разбирање..."

Премиерата „Есенски виолини" од Сургучев, во режија на Греч-Павлов, одржана на 28 март 1939 година, претставувала еден вид крај на нивното режисерско гостување. Главната теза во делото е самоотказување во љубовта во полза на ќерката, под услов натамошен заеднички живот во иста куќа. Добрата страна на делото е што на актерите им дава благородни улоги. Г-ѓа Ѓорѓевиќ (Варвара Василевна) „...со многу чувство и темперамент минуваше низ сите страдања на делењето на својата личност и самоотказувањето. Може слободно да се каже дека оваа улога е досега нејзината најдобра улога ... претставата е успешна, за што придонесе и ефектниот декор, особено во II слика. И покрај сѐ, посетата беше слаба..."[16]

На 21 декември 1939 година се одржала „Балетска вечер" со Нина Кирсанова и А. Жуковски. Театарот бил полн, а одличните уметници го потврдиле своето реноме. На програмата биле: „Сон на љубовта" од Франц Лист, „Песна на есента" од Чајковски, „Амал" од Јохан Штраус, „Болеро" од Морис Равел, „Мексиканка" од Кастро Подилја, „Коло" од Милое Милоевиќ, „Обере" од Таусман – сите во придружба на Алексеј Бутаков.

Александар Верешчагин во Сараево ја прославил 25-годишнината на својата уметничка работа. Театарскиот рецензент во „Јужни преглед" по тој повод пишува: „...Според својата уметничка работа, како актер и режисер, според должината и интензивноста на својата артистичка дејност во нашата земја, г. Верешчагин пред сите – му припаѓа на Скопје пред

14 П.(Петар) М.(Митропан): „Позоришна хроника – Гостување П.Павлова и В.Греч", „Јужни преглед" бр. 5, год X, мај, Скопље, 1936. г.

15 Исто.

16 В.С. „Позоришна хроника", „Јужни преглед" бр. 3 и 4, год. XIII, март-април, Скопље 1939. г.

кој и да било град во Југославија. Затоа, сметаме, ваквата прослава би била поопправдана и понаместо во Скопје."

По доаѓањето од Русија, г. Верешчагин започнал брзо да ја афирмира својата личност со забележителната работа на Скопската сцена, па на двапати бил и главен и единствен режисер. За тоа време, тој, со еднаков успех, ги монтирал и убавите и скапоцени реткости на нашата сцена, иако нејзините технички можности биле директно против секој успех.

Почнувајќи од „Соба бр. 6" од Чехов, па преку Шекспир („Сонот на летната ноќ", „Хамлет", „Ноќ спроти водици", „Припитомената злоба", „Магбет", и „Ромео и Јулија"), Плаут, Софокле („Антигона", „Кралот Едип", „Електра" – најотмено режирани пиеси на Скопска сцена), Скриб, Доде (Арлезијанко) Иво Војновиќ („Госпоѓата со сончоглед), Нушиќ, Потапенко, Гузкова, Сумбатов, Леонид Андреев, Мисе, Саша Гитри, Сарман Којаев, Кисместер, Оскар Вајлд (Салома), Дикенс („Штурецот на огништето"), Ленѓел, Дима, Сарду итн. – цел ред гротески – без посебен систем на ред, онака како што барале од него, Верешчагин посебно застанал на Молиер и тука особено се истакнал. Верешчагин го прикажувал Молиер во посебен стил, со особен декор и со посебен уметнички поглед и уживање – така што класичниот Молиер, за сметка на сцената, прилично губел во литературна и етичка смисла. Почнувајќи со „Вообразен болен" па преку „Граѓанинот благородник", „Со сила лекар", „Смешните прециози", „Училиште за жени", „Скапен" и „Жорж Данден", г. Верешчагин дошол и до „Господинот од Пурсењак", претстава со која била отворена новата зграда на Скопскиот народен театар, а по чиј повод се одржале и редица свечености во Скопје. Г. Верешчагин во таа пригода бил оправдано и неоправдано напаѓан, меѓутоа критиката сметала дека тој воопшто не бил виновен за тоа. Напротив, тој само добивал, оти уметникот гледа да го извлече својот дел, убавиот дел на уметноста од сето она што му се приложува.

Во работата на славеникот имало и недостатоци и грешки, за кои и претходно е пишувано. Меѓутоа, севкупната оценка за неговата работа и артистичките настојувања секогаш биле на достојна висина. Критичарот е задоволен што не мора да го менува своето мислење по повод прославата: „...и, како и порано, тврдиме дека г. Верешчагин сесрдно се трудеше да го подигне културното и артистичкото ниво на Скопската сцена во периодот на нејзиното уметничко формирање. Затоа и Редакцијата се придружува кон оваа прослава, која г. Верешчагин наполно ја заслужи со своите благородни напори..."[17]

Непосредно по отворањето на новата зграда на Театарот, во повеќе весници почнале напади против работата на А. Верешчагин и на Управата на Театарот: „...А нашиот театар има среќа да располага со режисерска инвенција која од трагедија прави комедија и обратно. Значи, виртоуз, класичните дела ги пародира, а делата со помала вредност наполно уништува ... Се разбира, мене ни на крајот од умот не ми паѓа своето мислење да ѝ го наметнам на Управата, туку само ја молам националните и воопшто класичните претстави да не ги упропастува со режија која ја дава во рацете на човек кој не може да ги разбере, не може да го даде потребното толкување..."[18]

Ова е отворена критика против Управата на Театарот и режисерот Верешчагин. Покрај овој и сличните написи во „Стара Србија", во тоа време излегувал и весникот „Уједињена Југославија", во кој без престан се напаѓала Управата. Во него се критизирало, зајадливо се боцкало и се иронизирало, а најмалку се критикувало.

Во статијата под наслов „Изјава на режисерот на Скопскиот театар г. Александар Верешчагин", даден е одговор на написот на Серафимовиќ. Откако Верешчагин истакнува дека принципиелно не одговара на критиките – независно колку се тие неправедни и тенденциозни – овојпат морал, зашто написот содржел навредлива алузија. Откако укажува што сè работел во театарите во Белград, Скопје, Сараево, Осиек, како и во „Старинскиот театар" во Петровград, што ги имал за режисери само Н. Евреинов и него, откако кажува збор-два за својата работа во Загреб, Верешчагин смета дека секој кој „...тврди за некакво „неразбирање", се однесува малку пренагласено и смело ... Кога ги жртвував своето знаење, своите нерви, својот напорен труд, јас не мислев да барам благодарност, зашто театарот секогаш е полн со интриги и неблагодарности, со успеси и неуспеси... со експерименти. Сепак, сметав дека е неопходна минимална почит, оти ... јас никогаш не учествував во интригите и затоа, во оваа насока, се чусвтвувам како бела чавка. И за мене тие не се потребни, зашто нашата држава располага со мал број квалификувани и професионални режисери како што се д-р Гавела, Раиќ, Исаиловиќ, Штроци, Гиниќ и јас..."

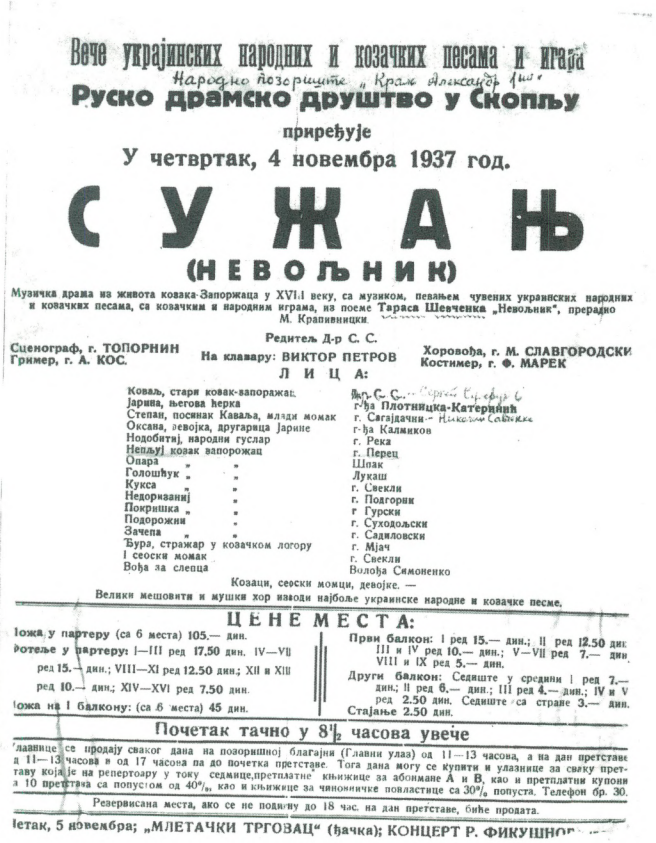
По ова, управителот Радивој Караџиќ и Александар Верешчагин го напуштиле Скопскиот народен театар.

Во сезоната 1936/37 година во Скопје една група љубители на музичката уметност, на чело со д-р Сергеј Сухоруков, финансиски пристав, и Никола Савченко, професор и воспитувач во Учителската школа во Скопје, како и Миша Славогородскиј и други решиле и формирале драмски театар, а како прва премиера ја подготвиле драмата „Неволник" според поемата на познатиот украински поест Тарас Григориевич Шевченко. Поемата за претстава ја адаптирал М. Кропевницкиј, а режисер бил Сергеј Сухоруков. Хорот – и машкиот и мешаниот – го подготвил Ем. Славогородскиј. Тоа е музикална драма од животот на Козаците-Запорошци во XVIII век

17 Петар Митропан: „Позоришни преглед" – „Двадесетгодишњица уметничког рада г. Александра Верешчагина„, „Јужни преглед", март 1929. г.

18 „Наша Србија", 8.III.-1928. г.

со музика, со песни, со козачки танци „гопак“ и „казачок“. Поголемиот број од учесниците биле Украинци, бидејќи драмата им е блиску до срцето. Воодушевувањето на учесниците било огромно, секој одел на репетиција како на нешто празнично. Драмата била изведена на украински јазик. Главната улога на Јарина ѝ била доделена на Елисавета Савченко, која порано преку Радио Белград пеела романси од Рахманинов на текст од Тарас Савченко, како што е песната „Пољубила ја на печал своју“ и други. Во драмата пеела во дует со Николај Савченко, кој имал фанта-



Вече украјинских народних и козачких песама и игара

Народно позориште „Краљ Александар I“

Руско драмско друштво у Скопљу

приређује

У четвртак, 4 новембра 1937 год.

СУЖАЊ

(НЕВОЉНИК)

Музичка драма из живота козака-Запорожца у XVII веку, са музиком, певањем чувених украинских народних и козачких песама, са козачким и народним играма, из поеме Тараса Шевченка „Невољник“, прерадио М. Крапивницки.

Редитељ Д-р С. С.

Сценограф, г. ТОПОРНИН — На клавиру: ВИКТОР ПЕТРОВ — Хоровођа, г. М. СЛАВГОРОДСКИ

Гример, г. А. КОС. — Костимер, г. Ф. МАРЕК

Л И Ц А:

Коваљ, стари козак-запорожац	Др. С. С.
Јарина, његова кћерка	г-ђа Плотницка-Катеринић
Степан, посинак Коваља, млади момак	г. Сагајдачни — Никола Савчић
Оксана, девојка, другарица Јарине	г-ђа Калинков
Недобитиј, народни гуслар	г. Река
Непљуј козак запорожац	г. Перец
Опара „ „	Шпак
Голошчук „ „	Лукаш
Кукса „ „	г. Свекли
Недорезанај „ „	г. Подгорни
Покришка „ „	г Гурски
Подорожни „ „	г. Суходолски
Зачепа „ „	г. Садиловски
Ђура, стражар у козачком логору	г. Мјач
1 сеоски момак	г. Свекли
Воја за слепца	Волоја Симоненко

Козаци, сеоски момци, девојке. —

Велики мешовити и мушки хор изводи најбоље украинске народне и козачке песме.

ЦЕНЕ МЕСТА:

Ложа у партеру (са 6 места) 105.— дин.

Фотеље у партеру: I—III ред 17.50 дин. IV—VII ред 15.— дин.; VIII—XI ред 12.50 дин.; XII и XIII ред 10.— дин.; XIV—XVI ред 7.50 дин.

Ложа на I балкону: (са 6 места) 45 дин.

Први балкон: I ред 15.— дин.; II ред 12.50 дин. III и IV ред 10.— дин.; V—VII ред 7.— дин. VIII и IX ред 5.— дин.

Други балкон: Седиште у средини I ред 7.— дин.; II ред 6.— дин.; III ред 4.— дин.; IV и V ред 2.50 дин. Седиште са стране 3.— дин.

Стајање 2.50 дин.

Почетак тачно у 8½ часова увече

Улазнице се продају сваког дана на позоришној благајни (Главни улаз) од 11—13 часова, а на дан претставе од 11—13 часова и од 17 часова па до почетка претставе. Тога дана могу се купити и улазнице за сваку претставу која је на репертоару у току седмице, претплатне књижице за абонмане А и В, као и претплатни купони за 10 претстава са попустом од 40%, као и књижице за чиновничке повластице са 30% попуста. Телефон бр. 30.

Резервисана места, ако се не подигну до 18 час. на дан претставе, биће продата.

Четак, 5 новембра; „МЛЕТАЧКИ ТРГОВАЦ“ (ђачка); КОНЦЕРТ Р. ФИКУШНОР

„невољник“

Сите со нетрпение ја очекувале премиерата, која била изведена со огромен успех, а доживеала повеќе репризи. На еден плакат било напишано: „В среда, 21 април 1937 година, Секцијата на Здружението за социјална помош во Скопје, на општа желба на публиката, по четврти пат ја прикажува...“ Претставата била прикажана во Народниот театар, а успехот

елисавета савченко – плашницка

стично пријатен баритон. Суходолски го приготвил машкиот хор кој ја одушевил публиката – нема зборови за да се опише нивното пеење во IV-дејство кога ги пееле „Реве и стонет Дњепр широки“, „Заковала тасива зазулја“ со соло на Суходолскиј, потоа „Думка“, народна гусларска песна, што соло ја пеел Николај Савченко.

Во своите спомени Трајко Прокопиев вели дека во Скопје имало прекрасни руски пејачи и мошне добар машки хор, а и тој прекрасно ја пеел својата партија на грофот Баранскиј во оперетата „Полска крв“ на О. Недбал. Музикалните нумери на улогите ги подготвил проф. Виктор Петров, професор по пеење во Гимназијата.

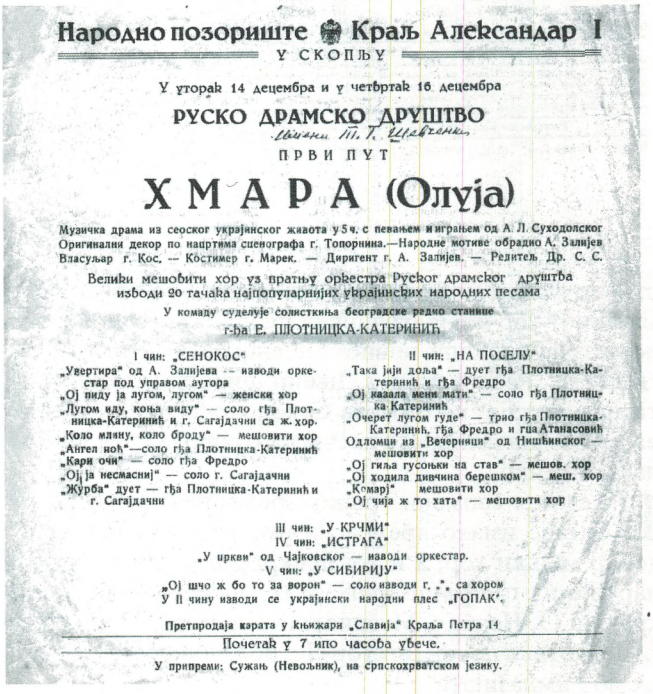
од премиерата на „Полјачка крв“

не бил само морален, туку и материјален. Во рецензијата на белградскиот весник „Време“, потпишана од Љуб. М. Добричанин, пишува за симпатична активност, што почнала минатата година, кога со голем успех била прикажана музичката драма од украинскиот живот „Неволник“. Секоја претстава на ова дело била одлично посетена, а и самиот квалитет на изведбата и опремата на пиесата наишле на општо признание. Колку „Неволник“ доживеал успех се гледа и по тоа што овој Руски драмски театар заработил приход, така што тој имал своја комплетна гардероба, свој клавир и под кирија држел локал (во Пашиќева улица) во кој работел на подготвувањето пиеси, а имало и доволен број простории за канцеларии и за останатите потреби...

Втората премиера, „Хмара“ од А. Л. Суходолскиј, со тема од животот на украинското село, премиерно била изведена на 14 декември 1937 година. „...Својства на народните украински пиеси се: елементи на хуманост, топло сочувство спрема малиот човек, потоа моралистички дидактички тенденции, богатство на фолклорот, многу музика, песни, игри. Сета тоа го имаме во „Хмара“: драмскиот заплет се развива во романтичен тон, целиот склоп на пиесата е едноставен, направен така што да го разберат широките народни слоеви. Овојпат „Хмара“ беше дури и преоптоварена со вокални точки...“

Со својата втора премиера, Руското драмско друштво покажало дека во него се работи со многу љубов и дека меѓу учесниците има и такви си „...симпатични актерски способности. Паѓа в очи нехармоничноста на играта, недоизработеноста на дикцијата, на места има афектирање во тонот, ама, од друга страна, немањето актерска рутина се надополнува со свежина, искреност и полетност.

Напорите на диригентот би добиле свое целосно позитивно остварување кога би се дошло до комп-



Народно позориште Краљ Александар I
У СКОПЉУ

У уторак 14 децембра и у четвртак 16 децембра

РУСКО ДРАМСКО ДРУШТВО

ПРВИ ПУТ

ХМАРА (Олуја)

Музичка драма из сеоског украјинског живота у 5 ч. с певањем и играњем од А. Л. Суходолског
Оригинални декор по нацртима сценографа г. Топорнина.—Народне мотиве обрадио А. Залијев
Власуљар г. Кос. — Костимер г. Марек. — Диригент г. А. Залијев. — Редитељ Др. С. С.

Велики мешовити хор уз пратњу оркестра Руског драмског друштва
изводи 20 тачака најпопуларнијих украјинских народних песама

У комаду суделује солистикиња београдске редно станице
г-ђа Р. ПЛОТНИЦКА-КАТЕРИНИЋ

I чин: „СЕНОКОС“
„Увертира“ од А. Залијева — изводи оркестар под управом аутора
„Ој виду ја лугом, лугом“ — женски хор
„Лугом иду, коња виду“ — соло гђа Плотницка-Катериниħ и г. Сагајдачни са ж. хор.
„Коло мляну, коло броду“ — мешовити хор
„Анђел ноħ“—соло гђа Плотницка-Катериниħ
„Кари очи“ — соло гђа Фредро
„Ој ја несмасниј“ — соло г. Сагајдачни
„Журба“ дует — гђа Плотницка-Катериниħ и г. Сагајдачни

II чин: „НА ПОСЕЛУ“
„Така јаји доља“ — дует гђа Плотницка-Катериниħ и гђа Фредро
„Ој казала мени мати“ — соло гђа Плотницка Катериниħ
„Очерет лугом гуде“ — трио гђа Плотницка-Катериниħ, гђа Фредро и гиа Атанасовиħ
Одломци из „Вечерници“ од Нишћинског — мешовити хор
„Ој гиља гусоньки на став“ — мешов. хор
„Ој ходила дивчина берешком“ — меш. хор
„Комар“ мешовити хор
„Ој чија ж то хата“ — мешовити хор

III чин: „У КРЧМИ“
IV чин: „ИСТРАГА“
„У цркви“ од Чајковског — изводи оркестар.
V чин: „У СИБИРИЈУ“
„Ој шчо ж бо то за ворон“ — соло изводи г. „ „ са хором
У II чину изводи се украјински народни плес „ГОПАК“.

Претпродаја карата у књижари „Славија“ Краља Петра 14

Почетак у 7 ипо часова увече.

У припреми: Сужањ (Невољник), на српскохрватском језику.

ЛИЦА

Кузма Гордијенко, управник пољског добра	г. Леонтијевић
Кулина, његова жена	г-ђа А. Ч.
Настусја, њихова кћи	г-ђа Плотницка-Катериниħ
Андреј, пољски радник на добру	г. Сагајдачни – Н. Савченко
Семен Кариј, помоħник управника	Д-р С. С. – С. Сухоруков
Горпина, сеоска девојка, другарица Настусји	г-ђа Фредро
Мелашка, сеоска девојка, другарица Настусји	гђа Калмикова
Вивдја, служавка код управника	г-ђа Кутепова
Иследни судија	г-н Рогов
Израел Халамејзер, крчмар	г. Шпак
Гриħко, слуга у крчми	г. Перец
Сеоски кмет	г. Лукаш
Поднаредник	г. Калмиков

Девојке, момци, народ, војниħи, робијаши.

летна увежбаност на оркестарот и хармонија помеѓу него и хоровите. Секако, трудот на членовите на Друштвото заслужува признание, особено кога ќе се земе предвид дека тие луѓе несебично работеле одвојувајќи доста време од своите не баш лесни дневни работи и грижи..."[19]

И во „Хмара" главната улога од премиерата на „Полјачка крв" Настусја ја толкувала Елисавета Петровна Платницка-Катеринич-Савченко со многу песни и дуети со Н. Савченко. Во работата имале мал напредок, добиле мал оркестар, а музикалните нумери во пиесата се подготвувале и биле во придружба под раководство на наставникот по музика Ал. Залиев. Пиесата била пеена на украински јазик, а содржината говори за животот на Украинците во времето на турското ропство, тема блиска на македонскиот народ. „Хмара" од А. Л. Суходолски, била во режија на Сергеј Сухоруков, тогашен управител на Рускиот драмски театар, а главните улоги ги толкувале најдобрите пејачи и руски актери-аматери. Главната женска улога во „Хмара" ја играла Јелисавета Платницка-Катериниќ, наставничка по пеење во Музичката школа „Мокрањац" во Скопје и солистка на Белградското радио „...Добрата солистка г-ѓа Платницка-Катериниќ е доволна гаранција дека оваа улога, со толку пејачки партии, ќе биде интерпретирана на еден навистина уметнички начин..." Музичкиот дел на делата се изведувал под диригентство на Александар Залиев, наставник по музика.

Артистите по секоја претстава се собирале и често оделе во манастирот Св. Никола (с. Љубанци), каде што попот исто така бил Русин.

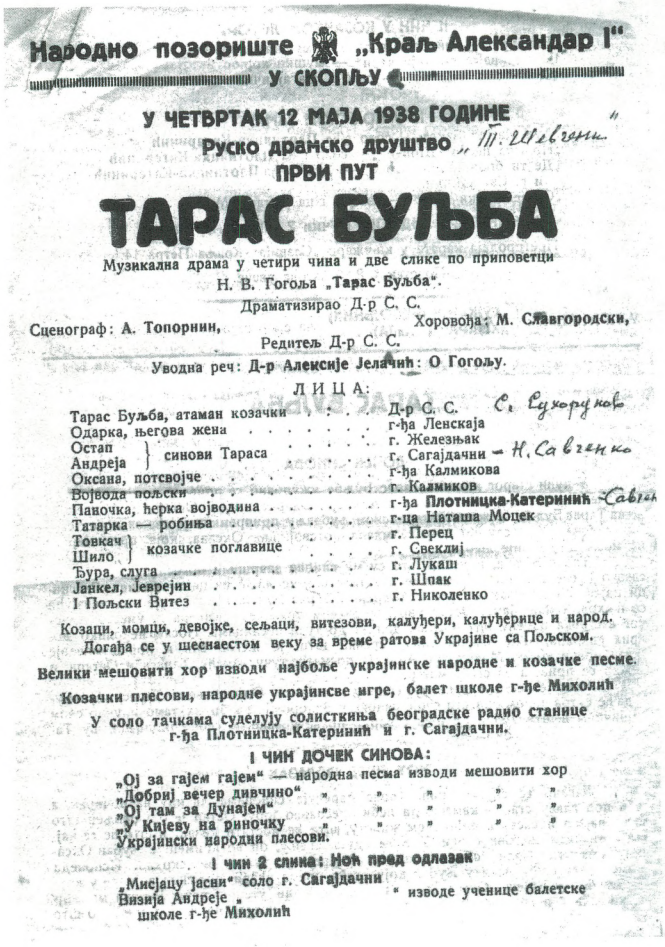
од премиерата на „хмара" (бура)
десно: фредро, н. савченко, т. калмикова, е. савченко-платницка, иванка (секретарка на драма во народниот театар) и др.

19 Петар Митропан: „Позоришна хроника", „Јужни преглед" бр. 1, Скопље, јануар 1938. г.

По „Хмара“, Скопскиот руски драмски театар започнал со подготовки на пиесата „Тарас Буљба“. Оваа пиеса, во IV чина и две слики, била во драматизација на Сухоруков, сценографија на Топорнин (сценограф во Народниот театар во Скопје), а воведна реч за Гоголь имал д-р Александар Јелачиќ. Било лесно да се работи – членовите имале простории, оркестар, два хора – машки и мешан – прекрасни исполнители на танците гопак и казачок. Главната ролја Паночка ја играла Елисавета Савченко. Пиесата била многу тешка за исполнување. Бил вложен огромен труд, но сепак сè се пребродило и успехот бил голем. Премиерата била на 12 мај 1938 година. По премиерата на „Тарас Буљба“, Рускиот драмски театар решил да ги обнови „Неволник“ и „Хмара“. Овојпат биле изведени на српски и хрватски јазик.

Во 1938 година се организирале концерти и оперски вечери. На 8 февруари 1939 година се одржале оперски слики од „Евгениј Онегин“ на Чајковски, потоа од „Фауст“ на Гуно, од „Кармен“ на Бизе, а исполнители биле Елисавета Платницка и г-ца Буовиќ во „Онегин“. Улогата на Онегин со голем успех ја исполнил Никола Савченко.

По премиерата на „Кавалерија Рустикана“ и „Трубадур“ Рускиот драмски театар планирал премиерно да биде изведена и „Тоска“, но успеал да ја подготви само оперетата „Лилјакот“, а желбите си останале за идно време, зашто тогаш на овие простори почнала Втората светска војна.



Народно позориште „Краљ Александар I“
У СКОПЉУ

У ЧЕТВРТАК 12 МАЈА 1938 ГОДИНЕ
Руско драмско друштво „ III. Шевченко “
ПРВИ ПУТ

ТАРАС БУЉБА

Музикална драма у четири чина и две слике по приповетци
Н. В. Гоголя „Тарас Буљба“.

Драматизирао Д-р С. С.
Сценограф: А. Топорнин, Хоровођа: М. Славгородски,
Редитељ Д-р С. С.
Уводна реч: Д-р Алексије Јелачић: О Гоголу.

ЛИЦА:

Тарас Буљба, атаман козачки . . . . Д-р С. С. С. Сухоруков
Одарка, његова жена . . . . г-ђа Ленскаја
Остап } синови Тараса . . . . г. Железњак
Андреја } . . . . г. Сагајдачни – Н. Савченко
Оксана, потсвојче . . . . г-ђа Калмикова
Војвода пољски . . . . г. Калмиков
Паночка, ћерка војводина . . . . г-ђа Плотницка-Катеринић Савченко
Татарка — робиња . . . . г-ца Наташа Моцек
Товкач } козачке поглавице . . . . г. Перец
Шило } . . . . г. Свеклиј
Ђура, слуга . . . . г. Лукаш
Јанкел, Јеврејин . . . . г. Шпак
I Пољски Витез . . . . г. Николенко

Козаци, момци, девојке, сељаци, витезови, калуђери, калуђерице и народ.
Догађа се у шеснаестом веку за време ратова Украјине са Пољском.

Велики мешовити хор изводи најбоље украјинске народне и козачке песме.

Козачки плесови, народне украјинсве игре, балет школе г-ђе Михолић

У соло тачкама суделују солисткиња београдске радио станице г-ђа Плотницка-Катеринић и г. Сагајдачни.

I ЧИН ДОЧЕК СИНОВА:

„Ој за гајем гајем“ — народна песма изводи мешовити хор
„Добриј вечер дивчино“ „ „ „ „ „
„Ој там за Дунајем“ „ „ „ „ „
„У Кијеву на риночку „ „ „ „ „
Украјински народни плесови.

I чин 2 слика: Ноћ пред одлазак

„Мисјацу јасни“ соло г. Сагајдачни
Визија Андреје „ „ изводе ученице балетске школе г-ђе Михолић

На 8 јуни премиерно била прикажана операта „Трубадур“, музички солидно поставена и цврсто поврзана, со сигурно воден оркестар, ритмички прецизен а динамички доведен во хармонија со пејачите и доволно синхронизиран со хорот – кој иако во недоволен број, особено со машки гласови – звучел свежо и без колебање, покажувајќи дека е сроден со оркестарот според дејството на сцената, што не ѝ пречи на ритмичката прецизност. Претставата солистички ги надминала очекувањата, особено ако се има предвид посебната тешкотија на пејачките партии во „Трубадур“. „...Г-ѓата Платницка, во главната улога, со својот свеж и пробивен гласовен материјал, покажа дека ѝ недостасува постојана и педантна работа па со полн успех да владее со доверената задача...“ Г-ѓа Колјевиќ и г-ѓа Каљупин, пак, во алтернација за улогата на Асучена, имајќи ја предвид тежината на улогата, „...коректно ја изведоа партијата на старата циганка, првата со повеќе гласовен материјал и повеќе сценска живост, втората со поголема музичка прецизност и ритмичност ... Со еден збор, на музичкото раководство на Друштвото оваа претстава може да му пружи полна сатисфакција и да му послужи како доказ за добрата акција што ја води.“[20]

Не постоел град во Република Македонија во кој немало руски емигранти, кои покрај својата редовна работа биле и двигатели на културниот живот. Нивното влијание било големо и во фискултурните и други друштва. Меѓутоа, во оваа пригода нема да пишуваме за нив, туку накусо ќе се осврнеме само на емигрантите што биле комплетно посветени на театарот и музиката.

Сергеј Михајлов оставил траги во музичкиот и во театарскиот живот во нашава земја. Во прво време работел во Гевгелија.

Во Штип било формирано музичко училиште кое имало значајно место во театарската дејност во градот. Во него часови по клавир држеле М. Е. Глиноскаја и Ал. Лукијанов; по виолина А. Соколовски, а пеење предавал Ал. Глушченко. За потребите на Училиштето, управителот на Театарот Будимировиќ го замолил Министерството за просвета (со писмо бр. 107 од 2.II.1925 г.) Сергеј Михајлов да биде преместен од Гевгелија во Штип. Благодарение на тоа, на 29.III.1925 година бил потпишан договор меѓу Градското пејачко друштво и Театарот за работа, а посебно за претставите со пеење и за подготвување опери.

Со премиерната изведба на операта „Палјачи“ на 29 август 1925 година, започнала третата сезона на Штипскиот театар. Операта ја подготвиле диригентот проф. Сергеј Михајлов и управителот Душан Будимировиќ како режисер. Во операта, покрај актерите, зеле учество и членовите на Штипското пејачко друштво „Единство“.

20 П. Д. „Трубадур“, „Јужни преглед“ бр. 6-7, јун-јул 1938. г., Скопје.

„хмара" (бура): николај савченко и сергеј сухоруков

Во „Палјачи" како солисти настапиле: Андрија Шчербаков, Благородна Бурева, Славко Нетков, Ристо Ѓурѓичков, Глигорие Ќурќиќ и хорот составен од жители на Штип. Извадбата на операта пријатно ги изненадила штипјаните, кои со воодушевување ја прифатиле. Оваа претстава бил 201. настап од формирањето на Театарот. Со идниот репертоар било планирано изведување на „Травијата", „Кармен", „Никола Шубиќ-Зрински" и други. Сценограф во Театарот бил академскиот сликар М. А. Глушченко.

Сергеј Михајлов ја компонирал операта „Ружица" што ја изведувале учениците од Гимназијата. Успехот бил одличен. За либрето на операта послужила познатата приказна за принцезата на која самовилите ѝ претскажале дека ќе спие 100 години, а ќе ја спаси еден млад човек кој ќе покаже готовност да се жртвува за неа. Во третиот чин имале и балет, што го поставил Д. Будимировиќ, па така Штип „...имаше можност да се восхитува на свесната работа на вредните ученици и ученички и нивните наставници... Мира Буквиќ, како принцезата Ружица беше одлична, па сме на мислење дека овој талент може корисно да се употреби за уметност. Петар Караџиќ (Кралот), Димитрие Муфтиевиќ (Принцот), Олга Крапчевиќ (Кралицата), Инка Коцевиќ (Самовилата), Никола Штерјевиќ (перачката) и сите други многу дадоа за своите млади години. Благодарната публика ги награди и децата и приредувачите со заслужен аплауз.[21]

Во 1926 година бил прикажан еден чин од операта „Травијата", во која настапиле Благородна Бурова (Виолета) и Андреј Шчербаков (Алфред), а Сергеј Михајлов бил и корепетитор и диригент. Управител на Театарот тогаш бил Душан Цветковиќ, уметнички секретар проф. Душан Будимировиќ, музички соработник Сергеј Михајлов, а членови покрај другите бил и Андреј Шчербаков, а суфлер Евгениј Русанов.

На 13 март 1927 г. бил прикажан првиот чин од операта „Фауст". Рецензентот на весникот „Брегалница", во бројот 5 од 17 март 1927 година, меѓу другото, пишува: „...Познавајќи ги материјалните тешкотии на овој Театар и имајќи ја предвид техниката што е потребна за операта „Фауст", сепак бевме задоволни и со право можеме да кажеме дека е изведена многу добро. Партијата на Фауст ја пееше нашиот познат и омилен пејач г. Шчербаков, Мефистофел – г. Ѓорѓичков, Валентин – г. Нетков, Сибела – г-ца Проданова и Вагнер – г. Караџа. Сите беа на достојно ниво, а хорот беше одличен. Жалиме што од нашите редови си оди г. А. Шчербаков, нашиот тенор кој земаше учество во сите наши хумани друштва, со што губиме еден одличен пејач и поради што наскоро нема да имаме можност да чуеме уште некоја оперска премиера ... Најпосле, имавме една успешна вечер, за кое на прво место му благодариме на г. Сергеј Михајлов, кој неуморно работи на развојот на музичката уметност во Штип, а кој ја подготви и ја режираше операта „Фауст". Многубројната публика достојно ја

21 „Ружица", опера у четири чина, компонирао Сергије Михајлов, режисер Душан Будимировић, премијера 6. марта 1926. г." – „Комедија" бр. 31, 5. април 1926. г., Београд.

искажа својата благодарност со ракоплескање по секој чин, и од наша страна – благодариме..."[22]

Во чест на заминувањето на Андрија Шчербаков во Аграр-поверенството во Скопје, членовите на Штипскиот театар приредиле проштална вечер.

Во весникот „Вардар" пишува дека во последните две години т.е. во 1934 и 1935 година, Театарот пројавил голема активност под раководство на Сергеј Михајлов. За негово време биле прикажани преку 10 премиери. Биле прикажани и две оперети – „Гејша" и „Мамзел Нитуш". Театарот располагал со добра гардероба, а ансамблот го сочинувале агилни членови. Главни сили биле Матиќ, Лисица, Курковски и Гавриловиќ.

На 24.IX.1935 година, пред полн салон, премиерно била изведена претставата на Молиеровиот „Вообразен болен", во режија на Сергеј Михајлов. „...Веруваме дека одамна така слатко и срдечно не се смееше Штип, како тогаш. На оваа успешна театарска вечер, покрај добрата пиеса, добрата игра на актерите, добрата режија на делото и добриот декор со маските, несомнено имаше и слаби моменти, но тие беа ретуширани со тедобри страни. Паѓа в очи, иако овде актерите се аматери, дека имаме одлично сфатени, обработени и интерпретирани улоги. Оделни сцени сосем ја отфрлаа помислата за аматерство на артистите. Самиот вообразен болен, што го толкуваше Војо Матиќ, беше една таква улога. Покрај г. Матиќ, со добра игра се истакнаа г-ѓа Курковски во улогата на слугинката, г. Гавриловиќ во улогата на братот, г. Балабанов во улогата на лекарот. Со вонредна игра се претстави малото девојче Тинка Савовиќ, во улогата на Лујза. Таа многу пријатно ги изненади гледачите со своите несомнени актерски квалитети, иако сега има нешто над 11 години. Режијата ја водеше г. Сергеј Михајлов, управител на Театарот, а декорот и маската беа на г. Б.Курковски. Овој успех на Театарот е поздравен од публиката со чести, срдечни и долги аплаузи..."[23]

Верешчагин, Александар Александрович (1885-1965) режисер и актер. Студирал режија и глума во Петровград. Во времето на Октомвриската револуција емигрирал во Југославија, каде што продолжил со театарската кариера. Работел во: Белград, Сараево, Загреб, Нови Сад, Осиек, Скопје и повторно во Нови Сад (1936-1944). Режиите му се препознавале со доследното почитување на стилот. Режирал, и тоа успешно, и современи дела. Познати се неговите режии на „Антигона" и „Кралот Едип" од Софокле, „Сонот на летната ноќ" од Шекспир, „Вообразен болен" од Молиер, „На дното" од Горки и др. Настапувал и како актер, толкувајќи карактерни роли. Александар Верешчагин бил дипломиран инженер и вонредно културен човек кој особено ги познавал класиката и историјата на театарот, декоративното сликарство и архитектониката на сцената. Тој завршил три школи: натуралистичко-реалистичката (Станиславски-МХАТ), стилистичко-реалистичката (Евреинов) и стилистичко-симболистичката (Мејерхољд). Тој доживеал голем успех како режисер и актер во Петровград. Имал наклонетост кон делата на Шекспир, а настапувал и режирал во Цариград, Солун, Софија, Скопје, Сараево, Загреб.

Во својата книга „Среќни денови", Светолик Никачевиќ (Светолик Никачевић: „Срећни дани", изд.: „Музеј позоришне уметности СР Србије 1987. г., стр. 44), пишува дека покрај Милорад Петровиќ-Уча „...работел и Александар Верешчагин, руски емигрант, голема театарска фигура. Зошто се задржал токму во Скопје, не знам, ама со неговото присуство на Скопската сцена со него дувна нов дух. Начинот на играње, кој обично се засноваше на патос, на декламаторски тон, тој го ублажи особено во изведбите на Молиер и Едмонд Ростан. Актерите, освен оние неизлечливите, го прифатија и мислам дека Верешчагин многу придонесе Скопскиот театар да биде еден од најдобрите во земјата..."

Ракитин, Јуриј Љовович (1882-1952), театарски режисер и педагог, завршил на Драмскиот конзерваториум во Петровград во 1905 година. Бил слушател на Станиславски и Мејерхољд. Играл и режирал Тофекс (1906-1907) во Московскиот художествен театар (1908-1911); од 1912-1917 бил режисер во Александрискиот театар во Петровград. Значаен придонес за театарската култура дал како режисер на Народно позориште во Белград (1920-1948) и потоа во С.Н.П. во Нови Сад. Покажал голема инвенција применувајќи го реалистичкиот стил во режисерските постановки, кои со знаење ги обликувал и ги стилизирал, често во иронична и гротескна насока. Најуспешни режии: „Машкарате испод купља" (И. Војновиќ), „Вообразен болен" (Молиер), „Фауст" (Гете), „Иванов" (Чехов), „Народен непријател" (Ибзен), „Васа Железнова" (Горки) и други.

Серѓеј Николаевич, Михајлов (Харков 1885, Штип 19.IX.1975). Музички педагог, организатор на музичкиот живот, од руско потекло. Од 1921 г. во Македонија: Кавадарци и Гевгелија, а од 1924 г. во Штип. Тука развил широка музичка дејност. Во Штипскиот театар подготвувал оперски претстави со сопствена придружба на пијано. Наставник во Нижата, основач и наставник на Средната музичка школа. Автор на операта за деца „Ружица".

Овој преглед на дејноста на руската емиграција покажува дека станува збор за луѓе израснати во земја со богата културна традиција, кои се нашле во туѓа средина и кои во неа не барале само егзистенција туку дејствувале и за културно издигање на своите сонародници истовремено и на пошироката средина. Руските емигранти, кој повеќе кој помалку, секој според можностите, претставуваат своевидни градители на руската култура во емиграција и мошне успешно цивилизациски влијаеле врз пошироката средина.

22 Весникот „Брегалница" – Штип, 17.III. 1927. г.

23 Весникот „Вардар" од 28.XI.1935 година, Скопје.

Од 1 септември 1920 година, Народниот театар прикажал 88 премиери на руски автори, меѓу кои се:

1)„Соба бр. 6“ и „Мечка“ од Чехов (играни 5 пати)
2)„Без вина виновни“ од Островски (4 пати)
3)„Жив труп“ од Толстој (3 пати)
4)Криво огледало“ од Аварченко (актовки од Петроградскиот репертоар)
5)„Женидба“ од Гоголь (еднаш)
6)„На дното“ од Горки (еднаш)

Од 16 октомври 1919 до 31 јуни 1920 година
1)„Чичковата куќа“ од Мјасницки (1 претстава)
2)„На дното“ од Горки (1 претстава)
3)„Зајак“ од И. И. Мјасницки (1 претстава)
4)„Ревизор“ од Гоголь (1 претстава)
5)„Женидба“ од Гоголь (4 претстави)

Премиери во овој период
1)„Љубомора“ од М. П. Арцибашев (6 пати)
2)„Соба бр. 6“ од Чехов
3)„Љу...“ од Потопенко (3 пати)
4)„Мечка“ од Чехов
5)„Змија девојка“ од Виктор Рушков (7 пати)
6)„Соколи и гаврани“ Сумбатов (2 пати)
7)„На седенка“ Влад. А. Александров (8 пати)

Во сезоната 1922 – 1923 г.
1)„Денови на нашиот живот“ од Леонид Андреев
2)„Ванушиновите деца“ од С. Најденов
3)„Царството на темнината“ од Толстој
4)„Вишновата градина“ од Чехов
5)„Јубилеј“ од Чехов
6)„Свадба“ од Чехов

Обновени од минатите сезони
1)„Љубомора“ од М. П. Арцибашев
2)„Чичковата куќа“ од И. И. Мјасницки
3)„Змија“ од Виктор Ришков
4)„Живиот труп“ од Толстој

Во сезоната 1923 – 1924 г.
1)„Воскресение“ од Толстој
2)„Ана Каренина“ од Толстој
3)„Главна работа“ од Н. Евреинов
4)„Просидба“ од Чехов
5)„Денови на нашиот живот“ од Л. Андреев
6)„Ашонтка“ од В. Перзински

Обновени во сезоната 1923/24г.
1)„Љубомора“ од Арцибашев
2)„Ревизор“ од Гоголь
3)„Чичковата куќа“ од Мјасницки

Премиери на руски пиеси – 1924/25 г.
1)„Три сестри“ од Чехов (играна 4 пати)

Во сезоната 1925/26 г.
1)„Анафиса“ од Л. Андреев (играна 4 пати)

Во сезоната 1927/28 г.
1)„Животот на човекот“ од Л. Андреев

Во сезоната 1928/29 г.
1)„Сверче“ од Урванцев
2)„Животот на човекот“ од Л. Андреев

Во сезоната 1929/30 г.
1)„Игра со смртта“ од Аркадиј Аварченко
2)„Крајцеровата соната“ од Толстој

Обновени во 1929/30 г.
1)„Живиот труп“ од Толстој

Во сезоната 1930/31 г.
1)„Трипати венчана“ од Ана Николсова
2)„Дибук“ одАнски

Обновени во 1931/32 г.
1)„Живиот труп“ од Толстој

Во сезоната 1931/32 г.
1)„Квадратурата на кругот“ од Валентин Катаев

Обновени во 1931/32 г.
1)„Воскресение“ од Л. Толстој
2)„Живиот труп“ од Л. Толстој

На 2 април 1932 година гостувал поранешниот член на Художественото студио во Одеса на Тезавровски, Евгениј Михајловиќ во улогата на Бутро во „Балтазар“. На 28 мај и 2 јуни гостувале Надежда Архипова, Николај Баронович и Стефан Писек во „Травијата“ и „Мадам Бетерфлај“.

Во сезоната 1932/33 г.
1)„Злосторство и казна“ од Достоевски

Обновени
1)„Ана Каренина“ од Толстој
2)„Квадратурата на кругот“ од Валентин Катаев

Во сезоната 1933/34 г.
1)„Приспивна“ од Ладислав Фодор

Во сезоната 1934/35 г.
1)„Вера Мирцева“ од Лав Урванцов

1935/36 г.
1)„Туѓо дете“ од Василиј Шкваркин

Обновено како премиера
1)„Воскрсение“ од Л. Толстој
2)„Ревизор“ од Гоголь
На 17.XII.1935 г., по повод на 25 години од смртта на Л. Толстој била прикажана „Воскресение“.
Вера Греч, бивша членка на МХАТ, гостувала во улогата на Олга Павловна во „Туѓо дете“ (на 30 април) и во улогата на Ана Андреевна во „Ревизор“ (1 Мај), а Поликарп Павлов, исто така бивш член на МХАТ, настапил со неа како Карулов во „Туѓо дете“ и како Градоначалникот во „Ревизор“.

1936/37 г.
1)„Шума“ од Островски
2)„Пат по цвеќе“ од Валентин Катаев
По повод 50-годишнината од смртта на А. Н. Островски, на 8.XII.1936 година била прикажана „Шума“.
По повод 100 години од смртта на А. С. Пушкин, на 9.II 1937 година била прикажана „Госпоѓицата како селанка“.

1937/38 г.
Обновена „На посело“ од Владимир А. Александров и Михајло Спарицки (прикажана 6 пати).
„Туѓо дете“

1938/39 г.
1)„Идиот“ од Достоевски (одржани 9 претстави со 2 350 гледачи)
2)„Млада жена“ од Достоевски
3)„Ноќна смотра“ од В. Шкваркин
4)„На дното“ од Горки
5)„Есенски виолини“ од Илја Сугурчев

1939/40 г.
1)„Лира на послугата“ од В. Шкваркин
На 17 април 1940 година Друштвото „Јефимија“ организирало концерт, на кој учествувала оперската пејачка Олга Ољдекот.

1940/41 г.
1)„Мисла“ од Л. Андреев
2)„Таленти и обожаватели“ од Островски
3)„Живиот труп“ од Толстој
4)„Три сестри“ од Чехов
5)„Емигрантот Бунчук“ од Хомицки
6)„Нивна девојка“ од Шкваркин
7)„Срцето во игра“ од Неджински
На 22-X-1940 година приредиле концерт Јања Василевиќ (примабалерина), Анатолиј Жуковски и Милош Ристиќ (првенци на Белградскиот балет), пијанист Димитриј Конрадиј. На програмата биле Бетовен, Боер, Римски-Корсаков, Гуно, Вебер, Готовац, Респиги, Лотка, Мусоргски, Шуман, Штраус, Христиќ, Прокофјев и Мило. Технички директор на Народниот театар бил инженер Димитрие Путилин.
Во тоа време долгогодишен театарски рецензент на списанието за литература и уметност „Јужни преглед“ бил Петар Митропан, чии рецензии биле на високо естетско ниво.

Мал театарски речник

АВАНСЦЕНА (*франц.* avant-scène) – преден дел од сцената (просцениум), го зазема просторот помеѓу завесата и оркестарот. Како простор за игра авансцената доста се користи во оперските и балетските претстави. Во драмските театри авансцената служи како место на случување на оние сцени што се играат пред спуштена завеса и во претставата имаат задача да ги поврзуваат главните сцени.

АГОГИКА (*грч.* ágein – водам) – наука за музичкото темпо, за постапките за поживо и попластично изведување на музичка творба.

АДАЏО (*итал.* adagio) – полека: 1. *Во музиката* тивко, сериозно, достоинствено, полека; 2. Музичко дело што треба да се изведува тивко и полека; *адаџето* малку побавно; *адаџисимо* мошне полека; *адаџо асаи* и *адаџо ди молто* многу полека, колку што може побавно.

АКТ (*лат.* actus; *франц.* acte) – чин, завршен дел на драмско дело или театарска претстава. Порано многу често употребуван.

АКТЕР (*франц.* acteur) – артист, толкувач на улога во драмски, оперски, балетски претстави.

АЛЕГРО (*итал.* allegro) – весело, радосно; 1. *во музиката:* весело, живо, брзо; 2. музичка творба што треба да се изведува брзо и живо.

АЛТ (*лат.* altus – висок, *итал.* alto) – втор глас, повисок среден глас; пејач што пее алт, длабок женски или детски глас во вокалната музика; *вид инструменти:* алт-кларинет, алт-саксофон, алт-виолина.

АМФИТЕАТАР – кај старите Римјани сцена под ведро небо, со кружен облик, со скалесто подредени седишта наоколу и со арена во средината. Најпознат е „Колосеум" на Флавиј (за 50 000 гледачи) во Рим. Во него се приредувани циркуски претстави, гладијаторски борби и борби на ѕверови. Во Пула се наоѓа римски амфитеатар од II век, а во Солин кај Сплит постојат остатоци од уште еден амфитеатар.

АНДАНТЕ (*итал.* andante) – умерено; 1. *во музиката* – лесно, полека, како во одење; 2. музичка творба што треба да се изведува со подзабавено темпо.

АНИМАТО (*итал.* animato од anima) – душа; *во музиката* – живо, разиграно, воодушевено.

АНИМАЦИЈА (*лат.* animatio) – оживување, давање душа, миг во кој се создава живот; раздвижување (цртежи, кукли и сл. на филм); *аниматор:* филмски творец кој со посебна постапка на снимање „оживува" цртежи, кукли, предмети.

АНСАМБЛ (*франц.* ensemble) – членови на една уметничка трупа. Во балетот, мотиви кои се изведувани од цела трупа играчи; во операта, партии што ги пеат повеќе од четири гласа.

АПАСИОНАТО (*итал.* apassionáto од passione) – *во музиката:* страсно, со многу чувство.

АРИЈА (*итал.* aria) – композиција за глас во придружба на инструменти или оркестар, најчесто во операта; мелодија; напев, песна со лирска содржина која се пее.

АРЛЕКИН (*итал.* arlecchino) – постојан лик во италијанската комедија дел арте, настанат во втората половина на XIV век, кој носел костим прекриен со разнобојни закрпи, а кои ја означувале неговата беда и скржавост. Денес се употребува и со значење на лакрдијаш и шегобиец.

„АРЛЕКИН" – дел од декоративната опрема на сцената: првата, гледано од театарската сала, попречна лента на декоративната неподвижна завеса прицврстена на врвот. Намената на „арлекинот" е да ги скрие механизмите над сцената од гледачите.

АРТИСТ (*итал.* artista) – уметник, познавач на уметноста, сценски актер, актер во циркус, човек кој знае разни вештини. *Артизам:* начин на уметничко изразување што е повеќе резултат на вештина и знаење, отколку на талент и чувство.

АУДИЦИЈА (*лат.* auditio) – слушање; пробно пеење, играње или свирење, вид приемен испит со цел определен уметник да биде примен на работа или за настап во уметнички проект.

БАЛЕТ (*франц.* ballet) – танц, игра која изразува поетска идеја или драмско дејство со утврдени кореографски фигури и пантомими со музичка придружба. Класичниот балет добива утврдени облици во XVIII век. Од почетокот на XX век јасно се разликуваат класичниот и модерниот балет.

БАЛЕТ-МАЈСТОР – водител (шеф) на балетот; прв играч во балетот.

БАЛКОН (*франц.* balcon) во театарот, киното, концертната сала итн. простор на подигната платформа, често полукружен, со амфитеатарски облик, ограден со балустрада.

БАРИТОН (*итал.* baritono) машки глас со средна висина, помеѓу тенор и бас. Се разликуваат лирски баритон (близок до драмскиот тенот) и драмски – помажествен, појак (во пониските регистар кој се приближува кон басот).

БАРКАРОЛА (*итал.* barcaruola) – 1. весела песна на венецискиte гондолиери; песна во прошетките по вода (се пее во придружба на гитара, мандолина и др.), која по својот ритам потсетува на бранувањето на морето и на нишкањето на бродот; 2. вокална или инструментална композиција во духот на баркарола (Шопен, Офенбах, Чајковски, Менделсон).

БАС (*итал.* basso) – најдлабок машки глас; најдлабок глас во повеќегласните вокални и инструментални дела; инструмент кој произведува бас-тонови.

БЕЛ КАНТО (*итал.* bel canto) – буквално: убаво пеење; правец во музиката кој се стреми за што посовршена

репродукција на тонот и виртуозност во изведувањето, запоставувајќи ги драмскиот израз и чувствителноста.

БЕНЏО (*англ.* banjo) музички инструмент на американските црнци, сличен на гитара, со тркалезно тело.

БИГ– БЕНД (*англ.* big band) – буквално: голем музички состав; голем џез или забавен оркестар, најчесто составен од 17 до 24 музичари.

БИНА (*герм.* bühne) – сцена; простор на кој се изведува претстава во театар или во друга уметничка установа.

БИС (*лат.* bis) – двапати; *во музиката:* по вторпат, уште еднаш, повторно: – кликање, изразување желба некоја точка од програмата да се повтори заради особена допадливост.

БОЛЕРО (*шпанс.* bolero) – шпански народен танц што се игра во придружба на кастањети или гитара.

БУКОЛИКА (*грч.* bukoléö) – пастирски; жанр од античката поезија која го опејува пастирскиот живот; идила; пасторала.

БУРЛЕСКА (*итал.* burla – *франц.* burlesque) буквално: шега, лакрдија; литературно-сценски вид со кој се изложуваат на потсмев некои човечки особини со преувеличување на негативните социјални и морални појави. Таа го вулгаризира романтичното разубавување на јунаците и ги претставува како несмасни и кукавици. Бурлеската е слична на пародијата, но од неа се разликува по употребата на погруби и подрастични средства. Бурлескни сцени има во комедиите дел арте, а и кај Држић и Шекспир.

БУФО (*итал.* buffo) – комичен пејач во италијанската опера, назив кој преминал во оперската терминологија на сите јазици.

БУФОН (*итал.* buffone) – шегаџија, лакрдијаш, комичар; дворски шут.

БУФОНЕРИЈА (*франц.* buffonnerie) – шега, лакрдија, лесна комедија во која за засмејување се користат груби и претерани шеги.

ВАЛЏЕР (*герм.* walzer) – игра; популарен виенски танц.

ВАРИЕТЕ (*франц.* variètè) – 1. театар за најразновидни музички, комични, балетски и акробатски претстави; ведар театар; 2. вид ноќен локал со забавна програма. Првиот театар со такво име Thèâtre des Variètès, е основан во Париз во 1790 година.

ВАРИЈАЦИЈА (*лат.* variatio) – *во музиката:* делумно отстапување од темата

ВЕДЕТА (*франц.* vedette) – прочуен, славен актер или прочуена актерка, театарска ѕвезда, дива, „стар".

ВЕРИЗАМ (*франц.* vèrisme) – правец во литературата, во ликовната уметност, во музиката и театарот во XIX век, многу близок до натурализмот; настанал за да го прикаже животот во сите негови манифестации колку и да се грди; особено е изразен кај италијанските оперски композитори Пучини, Маскањи и Леонкавало).

ВИБРАЦИЈА (*лат.* vibratio) – се движи ваму-таму; треперење, нишање, трепет; ***вибрато*** *во музиката:* треперливо; ***вибрафон:*** музички инструмент со метални цевки и електрични резонатори.

ВИВАЧЕ (*итал.* vivace) – ознака за темпо во музиката; живо, ведро.

ВИОЛА (*итал.* viola) – музички гудачки инструмент со четири жици, за квинта понизок од виолината; ова име го носат повеќе гудачки инструменти (viola alta, viola d'amore, viola da gamba).

ВИОЛИНА (*итал.* violino) – главен гудачки инструмент со четири жици (г, д, а, е), во чие семејство припаѓаат и виолата, виолончелото и контрабасот. Во денешниот облик е изградена во Италија, во XVII век. Прочуени изработувачи на виолини се италијанските фамилии Амати и Страдивари.

ВИРТУОЗ (*итал.* virtuosus) – позитивна особина, вештина; уметник, особено музичар, кој достигнал совршенство во изведбата, кој е исклучително вешт во својата дејност.

ВОДВИЉ (*франц.* vaudeville) – првобитно градска песна со лесна и сатирична содржина, со мелодија која извира од народниот мелос. Бидејќи од почетокот на XVIII век такви песни се внесувале во француските сценски дела од лесен и забавен жанр, постепено изразот е пренесен на тој вид драмски дела со музички додатоци, а денес означува главно лесна, забавна комедија.

Водвиљот цутел во париските булеварски театри во XIX век, а го пишувале голем број драмски писатели, меѓу кои посебно се истакнуваат: Е. Скриб, Е. Лабиш, Ж. Фејдо и др. кои им ги дале сите разновидни обележја на францускиот дух и хумор, со алузија на современите збиднувања. Музичкиот дел на водвиљот редовно го сочинуваат композиции од повеќе автори, посебно шансониери.

ВОДИТЕЛ НА ПРЕТСТАВА (во употреба исто така: инспициент, сценарист) – во театарот така се нарекува лицето кое се грижи претставата да тече онака како што ја поставил режисерот, управува со сценските ефекти и ги врши сите други потребни активности зад сцената поврзани со изведбата на претставата.

ВОКАЛНА МУЗИКА – музика за пеење, за разлика од инструменталната музика која е за свирење. Да пее може само еден пејач сам (солист), неколку пејачи во камерен состав (дует, терцет, квартет) или поголем збир (хор). Пеењето е или самостојно (a cappella) или со инструментална придружба. Во областа на вокалната музика донекаде влегуваат и музичко-сценските облици во кои учествуваат и пејачи (опера, оперета, мелодрама).

ГАЈДА (*ар.* Gai'da) – музички дувачки инструмент што се состои од кожен мев и најмалку две дрвени цевки.

ГАЛЕРИЈА (*итал.* galleria) – полуотворена просторија на фасадата на градбата или на кат во театрите со седишта за гледачите, највисок балкон во театарот.

ГАМБА (или *итал.* viola da gamba) – гудачки инструмент со 6-7 жици, претходник на виолончелото; во употреба од XV до XVIII век како еден од главните солистички и придружни инструменти.

ГЕГ (*англ.* gag) – во *театарскиот јазик:* шеговита импровизација, шега, „штос", неочекуван, вообичаено комичен пресврт.

ГЕЈША (*јап.* gei – претстава; sha – лице) – јапонска артистка, пејачка и танчарка во чајџилниците и во останатите места за разонода, посебно едуцирана, вкусно облечена, ги забавува гостите на слободен, но пристоен начин.

ГЕСТ (*лат.* gestus) – движење кое се прави со целото тело или само со раката, при говорот, за да се засили или да се замени изразот; движење кое одразува некоја психолошка реакција (нервоза, лутина), служи како знак на разбирање, предупредување, опомена. Во уметноста на глумата еден од најсилните елементи, а особено во некои видови во кои е и основно средство на уметнички израз, како на пр. во пантомимата.

ГИТАРА (*шпанс.* guitarra) – музички инструмент со 6 до 10 жици, за солистички и придружни изведби.

ГЛИСАНДО (*итал.* glisando) – музичка ознака за посебен начин на изведба на брзи пасажи, особено на пијано. Кај инструментите со жици: изведба на хроматската скала со најбрзо темпо на тој начин што со прстот се лизга по

жицата, додека со гудалото се потегнува многу брзо. Тој ефект најмногу се употребува во виртуозните композиции.

ГЛУМА (за основа овој збор го има старословенскиот ghlou) – игра, игра на актерот; оживување на извесно драмско дејство пред гледачот. Почетоците на глумата кај старите Грци биле религиски дионизиски игри; Римјаните ја прифатиле глумата од Грците; во средниот век изведувани се религиозни приредби, но патувачките актери прикажувале лакрдии. Глумата постепено си го расчистувала патот, минувајќи низ разни етапи, до реалистичкиот стил и денешниот начин на глума. Бранко Гавела ја дал следнава современа дефиниција на глумата: „Глумата е такво одбирање и засилување на органските психофизички резонанси на човековото доживување, кое пренесено по оптички и акустичен пат, кај гледачот предизвикува психофизички појави кои постануваат носители на особено емотивно доживување".

ГОНГ (*малај.* Gong) – музички инструмент направен од метал по кој се удира со палка, а потекнува од Азија.

ГРАН ГИЊОЛ (*франц.* Grand Guignol) – париски театар. Името му останало уште од времето кога бил куклен, според главната личност – куклата. Денес, главно, негува репертоар кој драстично влијае на гледачите: дела со сцени на убиства, лудило, криминални потфати и сл. Поради тоа, за претставите што предизвикуваат слични чувства се вели дека се „грангињолски", а таквиот стил го добил името „грангињолизам".

ГРАЦИОЗО (*итал.* grazioso) – *во музиката:* милно, допадливо.

ГРИМ (*франц.* grime) – првобитно смешен старец како театарска фигура. Денес вештина (со помош на специјални бои, лепење мустаќи, брада итн.) на лицето да му се даде надворешност каква што му е потребна на актерот за одредена улога.

ГРИМАСА (*франц.* grimace) – искривено лице; израз на лицето кој на многу изразит начин ги одразува чувствата (расположението) на личноста.

ГРО– ПЛАН (*франц.* gros plan) – голема површина, рамнина; *во филмскиот јазик:* рамка за кадарот во која се наоѓа само главата на човекот; еден од основните изразни елементи на филмот.

ГРОТЕСКА (*франц.* grotesque; *итал.* grottesco) – духовита сатира, карикатура, прикажување на луѓето во необично-фантастичен, накажано-комичен облик. Во театарот гротеската означува драма која прикажува необични, ексцентрични настани и личности (Џ. Б. Шо, Ф. Ведекинд и др.).

„DANSE MACABRE" *(франц.)* – „мртовечки танц" во кој играат луѓе од сите сталежи, а ги предводи смртта (предмет на многу алегориски средновековни слики кои ја прикажуваат минливоста на животот); многу развиен драмски вид во средниот век.

ДЕБИТАНТ (*франц.* dèbutant) – оној кој првпат јавно настапува; почетник; ***деби:*** прв јавен настап на уметник пред публика, пристапна улога.

ДЕКЛАМАТОР *(лат.)* – 1. човек што рецитира, рецитатор; високопарен беседник; 2. книга што содржи песни за рецитирање.

ДЕКЛАМАЦИЈА (*лат.* declamatio) – 1. уметност на рецитирање, уметничко говорење; 2. патос, патетичен говор; 3. *пренос:* несодржаен, надуен говор итн.

ДЕКОР (*лат.* dècor) – украс на сцената, кулиси и други декорации на една сцена, опремување на сцената со слики и други средства од ликовната уметност заради обележување на местото на дејството (шума, улица, соба); инсценација.

ДЕКОРАТЕР *(франц.)* – 1. уметник кој слика театарски декорации; 2. сценски работник кој се занимава со инсталирање на декорацијата.

ДЕМПФЕР (*герм.* Dämpfer) – придушувач, направа за стивнување на тоновите кај некои музички инструменти.

„DEUS EX MACHINA" *(лат.)* – 1. буквално се преведува „бог од машина"; во античкиот театар, кога писателот не умеел да го разреши заплетот во драмата, „спуштал" на сцената лик на некој бог кој среќно ја расплеткувал ситуацијата; 2. неочекуван лик или настан кој носи излез од некоја тешкотија, ненадејна помош.

ДИВА (*лат.* diva) – 1. божица; 2. даровита и прочуена пејачка (оперска дива); прославена филмска или театарска актерка, ѕвезда, „стар".

ДИВЕРТИСМАН (*франц.* divertissement) – 1. игра на сцена, мал балет, игра и песна помеѓу чиновите како вметнат дел или додаток на операта или театарската претстава воопшто; 2. пократка инструментална камерна композиција со едноставен карактер во 3-6 става, по форма помеѓу свита и соната.

ДИДАСКАЛИЈА *(грч.)* – објаснувања и упатства во текстот на драмата (обично во загради) во кои драмскиот автор им дава напомени на актерите и на режисерите како која работа да се постави на сцената или како тоа лице треба да се однесува.

ДИКЦИЈА *(лат.)* – начин на изразување во говорот, пеењето или рецитирањето, јасност во изговорот; јазик или стил на еден писател.

ДИЈАЛОГ *(грч.)* – 1. разговор помеѓу двајца (или неколку) луѓе; основен начин на изложување на едно драмско дело; 2. литературно дело напишано во форма на разговор (на пр., Платоновите дијалози).

ДИЈАПАЗОН *(грч.)* – 1. регистар, обемот на звуци што ги има еден инструмент или глас; 2. мала челична звучна виљушка со два крака која дава тон; 3. *пренос:* обем на способности, спектар на дејности на некој човек; регистар на изразните можности на еден уметник.

ДИЛЕТАНТ (*итал.* dilettare) – пријател или љубител на уметноста, оној што се занимава со некоја уметност само од љубов спрема неа, без стручна подготовка; нестручен (спореди: ***аматер***); 2. непрофесионален актер.

ДИРИГЕНТ (*лат.* dirigens) – капелник, хороводец; раководител на пејачки хор или оркестар.

ДРАМА *(лат.)* – 1. во поширока смисла: секое литературно дело напишано во вид на разговор, кое ги прикажува луѓето во акција, главно наменето за изведба на сцена: 2. во потесна смисла: литературно дело кое од комедијата се разликува со сериозноста на заплетот, со длабочината на преживувањето; 3. *пренос.:* несреќен настан од животот со потешки последици.

ДРАМАТИЗАЦИЈА (*грч.*) – правење драма, давање драмски облик на приказна, роман, настан; адаптирање на некој друг род литературно дело за прикажување на сцена.

ДРАМАТУРГИЈА *(грч.)* – наука за драмата и драмската уметност, за теоријата и техниката на пишување и изведување драмски дела.

ДРАМОЛЕТ (*франц.*) – кратка драма, мало театарско дело, кое само во еден чин прикажува драматичен настан.

ДУБЛЕР (*франц.* double) – двоен; лице кое на филм или в театар во опасни сцени го заменува главниот јунак; каскадер.

ДУЕТ (*итал.* duetto, duo) – 1. музичка композиција за два гласа или два инструмента; 2. пејачки или музички состав од двајца уметници.

ДУР (*лат.* durus) – тврд, јак; еден од двата главни тонски рода во музиката; дијатонската скала со полустепени меѓу III-IV и VII-VIII степен.

ЕВЕРГРИН (*англ.* ever green) – секогаш зелен; во музиката мелодија со трајна популарност.

ЕКЛОГА (*грч.*) – избирам; песна што ги опејува пастирскиот живот и природата, слична на идила.

ЕКСПОЗИЦИЈА (*лат.* expositio) – вовед, пристап; воведен дел на литературното или музичкото дело во кое се излагаат мотивите кои служат како појдовна точка на понатамошната обработка на темата; *во драмата:* прв од трите главни дела на драмата во кој се запознаваме со темата, мотивот и лицата кои се појавуваат во драмата.

ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА ДРАМА (*лат.*) – вид кој се појавил во рамките на експресионистичкото движење пред Првата светска војна. Драматичарите на овој правец се служеле со снажно истакнување (акцентуација) и упростување (шематизација), сведувајќи ги сложените појави на најбитни и наједноставни, само за да постигнат што поснажен, што поефектен и повозбудлив надворешен израз на внатрешното доживување. Најистакнати драмски писатели на овој правец се Георг Кајзер и Ернест Толер, а со смели решенија во режијата се истакнувале Мејерхољд и Таиров.

ЕКСТЕМПОРАЛЕ (*лат.* extemporale) – да зборуваш екстемпорале: да го изведеш или да го говориш на сцена она што не се наоѓа во текстот на улогата, без подготовка (вообичаен заради постигнување на евтин ефект кај публиката), импровизирање.

ЕМПРОМПТИ (*франц.* impromptu) – 1. музичка клавирска композиција во еден став, со слободна форма во вид на фантазија; 2. пригодна песничка.

ЕПИЗОДА (*грч.*) – додаток, вметнат дел; дијалошки дел помеѓу хорските песни во старогрчките трагедии; мал, помалку или повеќе самостоен вметнат дел во роман, драма; *во опера:* мала пејачка партија; шеговити додатоци во комедија.

ЕПИЗОДИСТ (*грч.*) – актер кој игра помали улоги, епизоди, што не значи дека се неважни, бидејќи има драмски уметници специјалисти само за ваков вид улоги кои ги креираат на многу високо ниво.

ЕПИЛОГ (*грч.*) – завршен збор, поговор; завршен говор на крајот на некое драмско дело со кој актерот им се обраќа на гледачите; *спротивно:* ***пролог***.

ЕСТРАДА (*франц.* estrade) – 1. подиум; сцена; бина; 2. *во поширока смисла:* мала форма на уметност, концертно-театарски приредби од различен жанр.

ЕТИДА (*франц.* ètude) – име на музичко дело кое има чисто педагошка цел; техничко вежбање и постигнување техника. Понекогаш таквата музичка композиција има за цел и постигнување виртуозност, споена со уметничките задачи.

ЕТ-ХОМ (*англ.* at home) – мала монодрама која на сатиричен начин го прикажува домашниот, семејниот живот.

ЖИРИ (*фр., англ.* jury од *лат.* jurare) – се заколнува; суд, оценувачки одбор за доделување уметнички награди.

ЖОНГЛЕР (*франц.* jongleur) – *во средниот век:* музичар или свирач кој го придружувал трубадурот; *подоцна:* комедијант, лакрдијаш, кловн, вештер, народен забавувач.

ЗУРЛА (*перс.* Surna; *тур.* Zurna) – музички дрвен дувачки инструмент, вид кларинет.

ИМПОСТАЦИЈА (*итал.*) – кај уметничкото пеење (или говорење) начин на создавање на тонот со помош на посебно местење на грлената и усната шуплина заради што подобар резонанс.

ИМПРЕСАРИО (*итал.* imprsario) – 1. театарски и концертен организатор; 2. организатор и раководител на група актери и други уметници; менаџер.

ИМПРОВИЗАЦИЈА (*лат.*) – составување стихови, музичко дело, говор или пеење без претходна подготовка, способност некое уметничко дело да се изведе без подготовка (глума, игра, песна).

ИНСПИЦИЕНТ (*лат.*) – *буквално:* човек што врши надзор; *во театарот:* лице кое управува со техничките работи поради непречено одвивање на претставата или пробата, т.е. ја надгледува и контролира сценската реквизита, управува со влегувањето на актерите и статистите на сцената и со сите останати работи додека трае претставата.

ИНСТРУМЕНТАЦИЈА (*лат.* instrumentatio) – 1. приспособување на уметничкото дело за изведување на поголем број инструменти; 2. наука за обемот, карактерот и техничките особености на одделни музички инструменти; 3. употреба, примена на инструментите воопшто.

ИНСЦЕНАЦИЈА (*лат.* in scaena) – кулиси и техничка опрема на театарското дело за изведување на сцена; ***инсценирање:*** 1. да направиш инсценација, да го подготвиш драмското дело за прикажување на сцена, бина; 2. така да го уредиш литературното дело за да може да се изведува во сценска форма на бина.

ИНТЕРЛУДИУМ (*лат.*) – 1. краток дел со драмски карактер кој се изведувал помеѓу чиновите на црковните драми; 2. исто што и интермецо или меѓуигра.

ИНТЕРМЕЦО (*итал.* intermezzo) – 1. меѓучин, меѓуигра; вметнат дел; 2. мало театарско дело, лесна лирска опера која се прикажува помеѓу чиновите заради освежување на главната претстава (во мода од XV до XVIII век), понекогаш со шеговит карактер и содржина; 3. *во инструменталната музика:* краток самостоен дел; комична епизода воопшто.

ИНТЕРПРЕТАТОР (*лат.*) – актер, прикажувач, изведувач; толкувач, претставувач.

ИНТЕРПРЕТАЦИЈА (*лат.* interpretatio) – глума, игра, прикажување, изведување, претставување.

ИНТОНАЦИЈА (*лат.* intonatio) – 1. тон на говорот, неговата ритмичко-мелодиска страна; 2. *во музиката:* добро или лошо звучење на инструментот или гласот; 3. почеток на свирење или пеење, давање тон.

ИНТРАДА (*итал.*) – вовед, предигра, краток инструментален приод како вовед во поголема музичка изведба (во старите опери).

ИНТРИГА (*франц.* intrigue) – 1. сплетка; 2. *во драмата:* заплет на дејството во кое доаѓа до испреплетување на интересите и желбите на лицата што играат.

ИНТРИГАНТ (*лат.*) – во нашите стари комедии: интригант, сплеткар, матикаша; *во драмата:* лик кој со своите сплетки најмногу придонесува за создавање на драмскиот заплет.

ИНТРОДУКЦИЈА (*лат.* introductio) – воведување; воведно упатување, вовед во музичка творба.

ИТИ (*франц.*) – *скратеница:* Institute Thâtre International – Меѓународен театарски институт со седиште во Париз. Една од светските организации за меѓународна соработка на полето на театарската уметност под закрила на Обединетите нации – УНЕСКО. Ја издава престижната двомесечна публикација – Thâtre dans le monde - World theatre – на француски и англиски јазик.

КАБАРЕ (*франц.* cabaret) – помал забавно-музички театар, кој дава лесна разновидна програма, вообичаено во визбени простории, гостилници или хотели.

КАБУКИ (*јап.* ka-bu-ki) – вид јапонска популарна драма со игра, а самото име значи „вештина во пеење и играње". Сите улоги ги толкуваат мажи, музиката се изведува на сцената; актерите не носат маски, но затоа се обилно нашминкани, а сцената е раскошно опремена, со чести промени на местата на дејството.

КАВАТИНА (*итал.* cavatina) – лесна и едноставна песна за разлика од раскошната (оперска) арија.

КАДЕНЦА (*итал.* cadenza) – завршен тон, крај на музичкиот став; спуштање на гласот на крајот на песната; модулација, ритам; *во играта:* такт.

КАДРИЛ (*франц.* quadrille) – четворка, позната француска игра со четири пара играчи.

КАКОФОНИЈА *(грч.)* – *во музиката:* неусогласеност на звуците, музика непријатна за слушање.

КАМЕРНА МУЗИКА *(герм.)* – „собна музика", музика напишана за помал број инструменти или гласови, наменета за помал простор и помал број слушатели.

„КАМЕРШПИЛ" *(герм.)* – *буквално:* камерна претстава, камерна сцена; име на Рајнхартовиот театар основан во Берлин во 1906 година кој започнал со Ибзеновите „Авети" и работел под негово раководство сè до 1933 година. Овој театар станал поим за модерни интерпретации од современи автори, во кој сценатa не била одвоена од гледалиштето и на која актерите ја адаптирале својата игра за што понепосредно пренесување на најинтимните доживувања на јунаците врз гледачите. Денес овој начин на игра е наголемо усвоен, а бројот на камерни сцени постојано се зголемува.

КАНТАБИЛЕ *(итал.)* – за пеење, што може да се пее; пеејќи.

КАНТАТА (*итал.* cantata) – првобитно, за разлика од соната, песна која се пеела со придружба на инструменти; сега: композиција за пеење во свечени пригоди.

КАНТИЛЕНА *(итал.)* – песничка за пеење; мелодија; кратко музичко дело во форма на песна; мелодиозни делови во големи музички композиции.

КАНЦОНА (*итал.* canzona) – вид лирска песна во италијанската поезија и музика.

КАПЕЛА (*итал.* capella) – првобитно: хор на црковни пејачи; подоцна: музички состав воопшто, вокален или инструментален.

КАПЕЛНИК *(лат.)* – диригент на музичка капела, особено оперски оркестар; капел-мајстор.

КАПРИЧО (*итал.* capriccio) – необично уметничко дело, особено пократко шеговите музичко дело во форма на соната.

КАРАЃОЗ (*тур.* karagöz) – *буквално:* црноок човек; име на главната марионета во турскиот куклен театар настанат во XVI век. Тој често бил актуелен и сатиричен, па заради тоа и многу популарен. За време на турското владеење пренесен е и кај нас, каде што се задржал сè до II светска војна, главно како панаѓурска забава.

КАТАКАЛИ *(инд.)* – една од четирите школи на индискиот класичен танц. Настанал во XV век, а основата на играта ја сочинува пантомимски танц со мотиви земени од древните епови „Махабхарата" и „Рамајана". Со време играчите ги замениле актери така што денес тие се едни од најпопуларните театарски игри во Индија.

КАТАРЗА *(грч.)* – морално чистење; во драмската поезија – етичко прочистување, издигнување над сите телесни, сетилни страсти; смирување на чувствата што, според првиот теоретичар на драмата Аристотел, е цел на трагедијата.

КВАРТЕТ (*лат.* quartetto) – 1. музичка композиција за четири гласа или за 4 инструменти; 2. пејачки или музички состав од четворица уметници.

КВИНТЕТ (*итал.* quintetto) – 1. музичка композиција за пет гласа или пет инструменти; 2. пејачки или музички состав од петмина уметници.

КВИ ПРО КВО (*лат.* qui pro quo) – кој за кого; недоразбирање, збрка во личностите; замена на личности; едно од честите средства на драмската, особено комедиографската техника.

КЛАВИЈАТУРА *(лат.)* – ред клавиши и нивниот распоред на пијано, оргули, хармоника.

КЛАВИР (*франц.* clavier) – најважен инструмент со клавиши и жици кај кого обемот на тонови изнесува шест и половина до седум октави; пијано, форте-пијано.

КЛАРИНЕТ (*франц.* clarinette) – дрвен музички инструмент со еднојазична писка, вид флејта; пронајден е околу 1700 година.

КЛОВН (*англ.* clown) – шегација, циркуски артист-комедијант, засмејувач, палјачо.

КОЛОРАТУРА (*итал.* coloratura) – *во музиката:* пејачки украс, секое вешто сврзување на повеќе ноти во еден слог, брзи и најчесто високи пејачки делници; особено е карактеристична за сопраните, некогаш и за тенорите, а ретко за другите гласови.

КОМЕДИЈА *(грч.)* – *првобитно:* песна во чест на богот Дионис, од која се развила старогрчката комедија; *денес:* весела, шеговита игра; вид драма која се одликува со весела содржина и која ја слика смешната страна на животот и луѓето, исмевајќи ги нивните недостатоци; *фиг.* – шега, шегачење, шеговит настан.

КОМЕДИОГРАФ *(грч.)* – писател на комедии.

KOMEDI FRANCEZ (*франц.* Comdie francaise) – Француска комедија, најпознат француски театар основан во 1680 година, кој денес негува посебен стил на игра и прикажува главно класични дела.

КОМИКА *(грч.)* – способност за предизвикување смешно чувство; она што е смешно; ***комичар:*** актер кој игра улоги од комедиографскиот репертоар; шегобиец.

КОМПОЗИТОР (*франц.* compositeur) – составувач на музичко дело, автор.

КОМПОЗИЦИЈА (*лат.* compositio) – музичко дело; теорија на составување на музичкото дело; музичко творештво.

КОНЗЕРВАТОРИУМ (*итал.* coservatorium) – висока уметничка школа, најчесто музичка, во ранг на факултет.

КОНТРААЛТ (*итал.* contraalto) – 1. длабок алт, најдлабок женски глас; 2. пејачка која има таков глас.

КОНТРАБАС (*итал.* contrabbasso) – 1. сразмерно најголем, а по звук најдлабок гудачки инструмент од типот виолончело обично со 4 жици; 2. многу длабок машки глас.

КОНТРАПУНКТ (*лат.* Punctum contra punctum) – вештина на соединување на повеќе гласови или мелодии според законите на хармоничност, така што истовремените изведби звучат усогласено; дел од композиција кој со една дадена мелодија се спојува во хармонична целина на една мелодија или на повеќе други самостојни мелодии.

КОНЦЕРТ (*итал.* concertare) – поголемо музичко дело, обично во три дела, со еден соло инструмент со оркестарска придружба; програма со повеќе музички дела; јавна музичка приредба.

КОРЕОГРАФИЈА *(грч.)* – 1. опишување на балетските движења со помош на посебен систем на знаци; 2. вештина на компонирање на балет, уметност на игра; уметност во создавање и поставување балетски игри на сцена;

кореограф: балетски мајстор кој во театрите ги увежбува игрите и ги поставува на сцена.

КОРЕПЕТИТОР (*лат.* correpetitor) – музичар кој во театрите со солистите ги вежба оперските улоги, придружувајќи ги на клавир, а евентуално го увежбува и хорот.

КОСТИМ (*франц.* costume) – *во театарскиот јазик:* секоја облека во која настапува актер или актерка. Зависно од видот на делото, стилот и епохата, костимот може да биде: историски, стилизиран, симболичен, натуралистички, реалистичен и др.

КОСТИМОГРАФ *(франц.)* – уметник кој создава нацрти за костими на една одредена театарска, балетска или оперска претстава; ***костимографија:*** уметност на цртање костими, гранка од ликовната уметност.

КРЕАЦИЈА (*лат.* creatio) – дело, создавање; пронаоѓање на нешто ново; оригинално создавање (особено артистичко во совршено остварување на улогата).

КРЕШЧЕНДО (*итал.* crescendo) – *во музиката:* сè посилно, со посилен тон, *спротивно:* ***диминуедо.***

КСИЛОФОН *(грч.)* – ударен музички инструмент што се состои од мали штици врз кои се удира со „чеканчиња".

КУЛИСА (*франц.* coulisse) – една од составните делови на декорацијата, обично подвижен sид на сцената (пронајден во Италија во XVI век).

КУПЛЕТ *(франц.)* – строфа на една песничка; *во француската комична опера:* песничка со духовита, социјална или политичка содржина; *во водвиљот:* песна чии строфи се пеат на иста мелодија, обично со рефрен (на пр. „Берберите се први луѓе...").

ЛАЈТМОТИВ (*герм.* Leitmotiv) – 1. основен мотив (тема) што се провлекува низ целото музичко дело; 2. *преносно:* главна мисла водилка, повторена и нагласена повеќепати.

ЛАКРДИЈА (*тур.* lâkrdi) – вид комедија чија главна задача е да предизвика смеа, без никаква цел, па така поради претерувањето во сè е повеќе карикатура отколку вистинска комедија; *фиг.:* шега, бурлеска, шегачење.

ЛАМЕНТАБИЛЕ *(итал.)* – музички израз за тажно, плачно, жалосно; исто: *ламентозо* .

ЛАРГО (*итал.* largo) – *муз.:* лесно, полека, растегнато; композиција во такво темпо.

ЛАРПУРЛАРТИЗАМ (*франц.* l'art pour l'art) – уметност заради уметност; уметнички правец во кој делото е цел самото за себе, проповеда независност на уметноста од општествените услови.

„ЛАТЕРНА МАГИКА" *(лат.)* – 1. „волшебна ламба", направа за проектирање зголемени слики на платно; 2. истоимен познат театар во Прага кој покрај живата фигура на актерот користи симултано и филмска слика, правејќи на тој начин неочекувани и невообичаени ефекти.

ЛАУТА (*герм.* Laute) – инструмент сличен на гитарата, со 4-5, а подоцна со 24 жици, со кој некогаш пееле трубадурите.

ЛЕЗЕДРАМА *(герм., грч.)* – драма која е попригодна за читање отколку за театарска изведба; авторот занемарувајќи ја сценичноста на својот текст ја потцртал литературната страна.

ЛЕКТОР *(лат.)* – *во театарот:* литературен и јазичен советник кој се грижи за јазичната чистота на претставата.

ЛЕЦЕРЕ *(итал.)* – *муз.:* лесно, брзо изведување, без напор; ***лецерисимо:*** многу лесно, многу брзо.

ЛИБРЕТО (*итал.* libretto) – текст, зборови за некое музичко дело – опера, оперета.

ЛИРА *(грч.)* – најстар музички инструмент кај старите Грци, сличен на ***китара,*** но со подлабок и пополн глас, најпрво со 4 жици, а потоа со 7 жици; *фиг.:* – симбол на лирската поезија и поезијата воопшто.

ЛОЖА (*лат.* logia) – *во театарот:* посебно и со преграда одвоено место со повеќе седишта во гледалиштето.

МАДРИГАЛ (*итал.* madrigale) – *првобитно:* пастирска песна од 7 до 15 стиха; *од Петрарка:* кратка идилична песна; *муз.* – вид уметничка хорска песна, особено негувана во XVI и XVII век, претежно со љубовна содржина.

МАЕСТРО (*итал.* maestro) – почесен назив на големите мајстори (музичари, уметници), „мајстор", вештак.

МАЗУРКА (*полс.* mazurek) – полски народен танц во 3/4 такт, многу жива игра; во мода влегла по валцерот.

МАМБО (*шпанс.* mambo) – танц, по потекло од Хаити, со ритам сличен на румба и ча-ча, но со покомплицирани чекори.

МАНДОЛИНА (*итал.* mandolino) – музички инструмент со 5 пара жици наштимувани во квинти; се свири со перце.

МАРИОНЕТА (*франц.* marionette) – мала кукла која се движи со помош на жици и која може да ги имитира човечките движења; со вакви кукли се изведуваат помали театарски дела во т.н. *марионетски театри,* т.е. куклени театри.

МАСКА (*франц.* masque) – вештачки направен лик што го покрива лицето; лице под маска: преправена личност; постојана карактерна улога во шеговитите игри; *во театарот:* перика и шминка со која актерот се преправа во одреден лик (на пр. црнец, Кинез итн.).

МАСТИКС *(грч. франц.)* – бледожолта и мирислива смола од мастиково дрво. Во театарот се употребува за лепење мустаќи, брада, перики и сл.

МЕЛОДРАМА *(грч. итал.)* – во XVIII век драма споена со пеење и музика; подоцна: драмско дело кое се одликува со лажна и декламаторска чувствителност.

МЕНУЕТ (*франц.* menuet) – 1. вид стар француски танц за двајца, особено популарен во XVII век за време Луј XIV; 2. музичка композиција, дел од свита, а подоцна соната и симфонија.

МЕЦЕНА (*лат.,* според богатиот Римјанин Гај Клиниј Maecenas) – покровител и заштитник на уметници и научници, на млади таленти во разни области, на спортисти.

МЕЦОСОПРАН (*итал.* mezzo-soprano) – 1. женски глас меѓу сопран и алт; 2. пејачка што има таков глас.

МИМ *(грч.)* – старогрчки поетски вид кој во дијалошко-драмска форма ги прикажува сликите од народниот живот; подоцна лакрдија.

МИЗАНСЦЕН (*франц.* mise-scène) – *буквално:* ставање на сцена; сценски аранжман; распоредување на актерите на сцена според упатствата на режисерот, а според барањето и карактерот на делото кое се изведува.

МИМИКА *(грч.)* – уметност на изразување на чувствата и мислите со движење на мускулите на лицето и со соодветни гестови; ***мимичар:*** актер, лакрдијант, стручњак за имитирање и претставување на некој друг, уметник на мимот.

МЈУЗИКЛ (*англ.* musical) – музичка ревија, музичко-сценска творба што потекнува од САД (слична на оперетата), со актерски, танчарски и пејачки нумери; ***Мјузик-хол:*** сала или театар каде што се изведуваат музички, акробатски, балетски и други забавни точки.

МОДЕРАТО *(итал.)* – ознака за умерено музичко темпо.

МОЛ (*лат.* mollis) – еден од двата главни тонски рода (другиот е *дур*) во музиката, дијатонска скала со полусте-

пени меѓу II-III и VI степен. Музичкото дело во мол звучи тешко, стушено, тажно, нежно.

МОНОДРАМА *(грч.)* – театарско дело со само еден ликучесник. Сè почест вид во модерната драматургија (Кокто, Бекет).

МОНОЛОГ *(грч.)* – говор на драмскиот лик со самиот себе, ги запознава гледачите со својата духовна состојба и побудите. Прочуени се монолозите на јунаците во класичните драми.

МУЗИКА (*лат.* Musica) – уметност на музите, тонска уметност, звучна уметност која изразува идеи и чувства преку мелодија, ритам, хармонија.

МХАТ *(рус.)* – „Московски уметнички академски театар", најпознат руски театар што во 1898 година го основале Станиславски и Немирович-Данченко; театарот повел војна против лажната театралност, поставувајќи го принципот на глума на преживување. Спаѓа во најзначајните реформаторски потези во историјата на театарот; воодушевено е прифатен и извршил големо влијание и надвор од границите на Русија. МХАТ гостувал во Југославија во 1922 и 1956 година.

НАИВКА *(франц.)* – актерка која игра улоги на млади, наивни девојки.

НАТУРШЧИК *(рус.)* – нешколуван, природно талентиран уметник; честа појава во современиот театар и филм.

НЕГРО-СПИРИТУЕЛ *(англ.)* – религиозна песна на американските Црнци со тешка синкопирана мелодија, со висок квалитет.

НЕОРЕАЛИЗАМ (*итал.* neorealismo) – нова стварност; правец во италијанскиот филм (по II светска војна) кој, третирајќи ги егзистенцијалните проблеми на малите луѓе, укажува на основните прашања во современите општества.

НОКТУРНО (*лат.* nocturnus) – 1. уметничко дело кое претставува ноќ, ноќни призори, ноќни расположенија; 2. вид помало лирско музичко дело главно со мечтателни мотиви, најчесто за пијано (најдобар претставник Шопен).

НОНЕТ (*итал.* nonètto) – 1. музичка композиција за девет гласови или девет инструменти; 2. пејачки или музички состав од деветмина уметници.

НОТА (*лат.* nota) – знак со кој се обележуваат одделни тонови, музичко писмо.

ОБОА (*франц.* hautbois) – музички дрвен дувачки инструмент со поостри тонови од флејтата.

ОДЕОН *(грч.)* – *во стара Атина:* обла зграда за музички приредби и натпревари; *подоцна:* име на просторија за игра, концерти и сл.

„ОДЕОН" *(франц.)* – познат париски театар отворен во 1873 година. По II светска војна е филијала на *Француска комедија,* а од 1959 година *Одеон* станува *Француски театар* со кој раководи Жан Луј Баро. Затворен е во 1968 година по Мајските случувања.

ОКАРИНА (*итал.* oca) – мал музички дувачки инструмент од глина со јајчест облик и 10 отвори за тонови.

ОКТАВА (*лат.* octava) – *во музиката:* вкупен обем на сите осум тонови, тонска група на која се дели еден тонски план.

ОКТЕТ (*лат.* octo) – 1. композиција за осум солистички инструменти или гласови; 2. ансамбл од осум свирачи или пејачи.

ОПЕРА (*итал.* opera in musica) – музичко сценско дело во кое целата содржина се пее, при што инструменталната музика доаѓа дел како придружба на пеењето, а дел како самостојна изведба (се состои од ***увертира, речитативи, арии, соло-партии, дуети, терцети, хорови*** и др.).

ОПЕРЕТА *(итал.)* – весело театарско дело со музика во кое некои улоги се говорат, а некои се пеат.

ОРАТОРИУМ (*лат.* oratorium) – вид поголемо музичко дело за хор, пејачи-солисти и оркестар напишано на драмска содржина (обично од *Библијата*) и наменето за концертно изведување.

ОРГУЛИ *(грч.)* – најголем музички инструмент во кој се соединети многу дувачки инструменти; оргулите по обемот на звукот се еднакви на цел оркестар; ***оргула-хармониум:*** спој на оргула и хармониум, инструмент кој често ги заменува оргулите.

ОРКЕСТАР *(грч.)* – 1. во старогрчкиот театар место за хорот, т.е. меѓу сцената и гледалиштето; 2. збир на повеќе свирачи заради изведба на некое музичко дело; 3. *во театарот и концертната сала:* простор пред сцената одреден за музичка капела.

ОРФЕУМ *(грч.)* – локал за музички приредби; сала за игра и други забави.

ПАВАНА *(шпан.)* – игра на паунот, вид шпанска игра од XVI и XVII век, со многу сериозни и достоинствени движења. Играта ја придружуваат пејачи и удирање на тапани.

ПА-Д-ДЕ (*франц.* pas-de-deux) – балетска игра на двајца солисти; ***па-д-труа*** и ***па-д-катр*** се игра на тројца и четворица играчи.

ПАЉАЧО (*итал.* pagliaccio) – шегаџија, кловн, смешнотажно лице во италијанските народни комедии.

ПАНТАЛОНЕ *(итал.)* – тип во италијанската народна комедија (commedia dell'arte); богат, а приглуп татко или вљубен старец кого сите го мамат; исто така: лакрдијаш, шегаџија.

ПАНТОМИМА *(грч.)* – театарска игра во која чувствата, мислите и активностите се прикажуваат само со телесни движења и мимика, без говор.

ПАРОДИЈА *(грч.)* – шеговито преобликување на некоја сериозна уметничка содржина (проза, стихови, филм, ликовни дела и сл.), со што се постигнува хумористичен, сатиричен ефект.

ПАРТЕР (*франц.* par-terre) – места во гледалиштето сместени помеѓу сцената и спротивниот ѕид (за разлика од балконот и галеријата).

ПАРТИТУРА (*итал.* partitura) – напишани ноти за сите гласови на едно повеќегласно музичко дело (за оркестар, хор итн.) на одреден нотен систем по распоред на гласовите.

PASSAMEZZO *(итал.)* – италијанска променадна друштвена игра од XVI век, популарна во Англија, Франција и Германија; се играла на дворовите, а играчите сами пееле; подоцна се вика: ***шпанџир.***

ПАСТОРАЛА (*лат.* pastorale) – поетско и театарско дело кое во идиличен облик го прикажува едноставниот пастирски живот; често со пеење, од кое ќе се развие операта.

ПАТОС *(грч.)* – страстен и занесен говор во драмата, особено во трагедијата; секој повисок начин на изразување на говорникот или поетот.

ПЕРИКА (*франц.* perruque) – лажна, туѓа коса.

ПИЕСА (*франц.* pièce) – драмско или музичко дело, драма, точка во концертна програма.

ПИЈАНО (*итал.* piano) – музички инструмент со жици по кои се удира со чеканчиња што се активираат со клавиши; спаѓа меѓу најголемите инструменти; ***пијанино:***

мало пијано каде што жиците се поставени вертикално; ***пијанола:*** пијано-автомат на електричен или друг вид погон; клавир. *Пијано во музиката:* тивко, бавно, полека. *Пијанисимо:* сосем тивко, мошне полека.

ПИКОЛО *(итал.)* – дрвен дувачки инструмент; помал вид флејта со тонови за една октава повисоки од тоновите на флејтата.

ПИРУЕТА *(франц.)* – *во балетот:* завртување околу себе на една нога и на врвот од прстите.

ПИЦИКАНДО *(итал.)* – музички израз за произведување звуци тргајќи со прстот наместо со гудало (на виолина).

ПИЦИКАТО, пицикандо (*итал.* pizzicato) – *во музиката:* свирење на гудачки инструменти со потегнување на жиците со прсти а не со гудало.

ПЈЕРО *(франц.)* – 1. лице од француската пантомима; 2. вид карневалска облека (бел костум со големи црни копчиња и обратно, на главата долга, шилеста шапка).

ПЛАГИЈАТ (*лат.* plagium) слепо имитирање или присвојување на туѓо уметничко или научно дело; авторска кражба.

ПЛАКАТ (*нлат.* placatum) – 1. печатена театарска програма; 2. голем оглас, објава, проглас, афиш истакнат на јавни места.

ПОДИУМ *(грч.)* – издигнат дел од подот; издигнато место за говорник, актер; подножје.

ПОЛИФОНИЈА *(грч.)* – повеќегласно пеење или свирење, при што секој глас има своја полна мелодиска самостојност; истовремена изведба на две, три или повеќе различни мелодии.

ПОЛКА (*чеш. йолс.* polka) – темпераментна игра во двочетвртински такт, настаната околу 1830 година, во Чешка, која набргу ја освоила Европа, па дури му дала име и на еден стил на облекување и мебел.

ПОЛОНЕЗА (*франц.* polonaise) – полска игра настаната во XVI век, станала популарна во Европа во XVIII век; се игра во двојки, во поворка, со лизгачки чекори во тричетвртински такт.

ПОТПУРИ (*франц.* potpourri) – во музиката дело составено од повеќе познати творби, избор или селекција од повеќе музички творби.

ПРАКТИКАБЛ (*франц.* praticable) – *во театарот:* практичен дрвен елемент со различна должина и висина кој служи за градење на одредени сценски објекти и добивање соодветни сценски ефекти.

ПРЕМИЕРА *(франц.)* – прва изведба на некое сè уште неизведено уметничко дело (театарско, музичко, филмско).

ПРЕЛУДИУМ (*лат.* Prae-ludium) – воведен дел на музичко дело, предигра; мала слободна музичка фантазија.

ПРЕСТО *(итал.)* – *муз.:* брзо, многу брзо.

ПРИМ (*лат.* Primus) – *во музиката:* прв или водечки инструмент.

ПРИМАБАЛЕРИНА (*итал.* prima ballerina) – прва балерина, првенка во балетот на некој театар.

ПРИМАДОНА (*итал.* prima donna) – прва певица во операта, певица која ги пее главните улоги во операта или оперетата; уметничка која игра главни улоги во опера, драма, филмот; првенка, протагонистка.

ПРОБА (*лат.* proba) – вежбање, подготовка за изведба или за прикажување на некое музичко или театарско дело; ***генерална проба*** – главна, обично и последна проба пред јавна изведба или прикажување.

ПРОВЕРБ *(франц.)* – поговорка; мала комедија или помало театарско дело во кое се развива некоја поговорка (особен вид на француската драмска литература).

ПРОГРАМСКА МУЗИКА – инструментални музички дела во кои композиторот сака со тонови да прикаже некаков настан, некоја мисла и сл. (во овој вид особено се истакнуваат симфониите на Берлиоз, симфониските поеми на Лист, Р. Вагнер, Штраус, Чајковски и др.).

ПРОЛОГ *(грч.)* – предговор, предигра, во литературното уметничко дело – воведен дел кој говори за настаните што претходеле на она што ја сочинува содржината на главното дело (спротивно: епилог).

ПРОСПЕКТ (*лат.* prospectus) – во театарот сликана заднина, длабочина на сцената.

ПРОТАГОНИСТ *(грч.)* – 1. *во старогрчката драма:* актер кој игра главна улога; 2. *денес:* првенец на драмата, носител на дејството на драмата или романот, главен херој, двигател на настаните.

ПУБЛИКА (*лат.* publice) – 1. свет, народ, јавност; 2. гледачи, читатели, слушатели.

РАМПА (*франц.* rampe) – некогаш во театарот ред од светилки пред сцената кои ја осветлуваат, а исто така и преграда која ги затскрива светилките од гледачите; *пренос.*: место на сцената што е најблиско до публиката.

РАПСОДИЈА *(грч.)* – музичка фантазија со слободен облик на тема од народните песни или народните преданија.

РЕЖИЈА (*франц.* règie) – сите работи околу поставувањето на една драма, опера или филм на сцена: јазична разработка на текстот, мизансценот, играта на актерите, соработка со уметничките, техничките соработници и др.

РЕЖИСЕР *(франц.)* – уметнички раководител на сценската постановка на некое дело, најодговорно лице кое ја сообразува и ја организира уметничката и техничката работа во подготвувањето на претставата. Во современиот театар најважен фактор чија улога е пресудна за сценскиот успех на некое дело.

РЕЗОНЕР *(франц.)* – *во старите комедии:* лик низ кој авторот ги искажува своите погледи, идеи и наметнува свои решенија.

РЕКВИЕМ (лат. requies) – 1. католичка божја служба за мртвите, задушница, опело; 2. музичко дело во спомен на умрените. Под ова име се прочуените композиции на Моцарт, Берлиоз, Верди и др.

РЕКВИЗИТИ (лат. requistitum) – сите предмети и ситници кои се потребни, покрај декорот и костимите, за да се изведе некое театарско дело. ***Реквизитер*** – лице кое ги набавува, ги чува и ги одржува работите потребни при изведувањето на театарското дело. Според употребата, се делат на функционални (мебел на сцената), декоративни (вази, слики) и лични (портмоне, чанта, оружје).

РЕПЕРТОАР (*франц.* repertoire) – 1. сите претстави што се изведени или ќе се изведат во некој театар; распоред, план на прикажување; 2. сите улоги што ги игра некој актер или збир на музички, литературни дела што ги изведува пејач, музичар, рецитатор.

РЕПЕТИЦИЈА (*лат.* repetitio) – 1. проба на театарско дело; 2. вежбање, правење нешто во повеќе наврати.

РЕПЛИКА (*франц.* replicare) – *театарски:* секој поединечен дел од улогата со кој се одговара на зборовите на соиграчот во претставата; *музички:* повторување на една низа тонови, особено на втор глас.

РЕПРИЗА (*франц.* reprise) – прва претстава по премиерата; повторно прикажување на театарската претстава; *музички:* повторување на темата или на главниот дел на некое дело.

РЕПРОДУКЦИЈА (*нлат.* reproductio) – 1. изведба на уметничко, пред сè музичко дело; повторна изведба; 2. цртеж, слика или фотографска снимка умножена со печатење.

РЕЦЕНЗИЈА (*лат.* recensere) – 1. критичка обработка и ревидирање на текстот од некое дело; 2. оцена на книга, на расправа, на театарска претстава, на концерт, филм.

РЕЦИТАЛ *(франц.)* – 1. солистички настап на музичар, соло-концерт; 2. поетско-музички облик на театар, вообичаено тематски поврзан со некој историски јубилеј, настан и личност.

РЕЦИТАЦИЈА *(лат.* recitatio) – 1. јавно уметничко кажување на книжевното дело, обично песни; 2. песна одредена да се говори јавно и уметнички.

РЕЧИТАНДО *(итал.)* – *муз.:* повеќе говорејќи отколку пеејќи.

РЕЧИТАТИВ *(франц.)* – вокална форма која најмногу се применува во операта; се состои од испрекинати музички фрази кои повеќе личат на говор отколку на пеење; стилизиран говор.

РИМЕЈК (*англ.* remake) – новоснимена верзија на стар филм.

РИТАМ *(грч.)* – рамномерно повторување на звуци во определени временски интервали.

РОЛЈА (*франц.* rôle; *англ.* role; *герм.* rolle) – улога во театарско или филмско дело, улога воопшто.

РОНДО (*итал.* rondo) – 1. песничка од 13 стихови, со рефрен што се повторува; 2. музичка композиција со ведар карактер, обично во два дела, во која главната тема се повторува неколку пати.

РУМБА (*шп.* rumba) – вид кубански црнечки танц и американски салонски танц.

САКАДА *(франц.)* – *музички:* силен потег со гудалото со кој се отсвируваат повеќе ноти.

САКСОФОН *(според белгискиот конструктор Адолф Сакс)* – музички ламаринен дувачки инструмент со величини од сопран до контрабас.

САРАБАНДА (*шп.* zarabanda) – умерен шпански танц, сличен на менует, во триделен такт, пренесен во класичната инструментална музика како (трет задолжителен) дел од свитата.

СВИТА (*франц.* suite) – *музички:* музичко дело составено од последователни делови поврзани со единствена замисла, обично танци. *Модерна свита* не е нужно составена од танцови форми, туку од произволно одбрани и именувани композиции.

СЕЗОНА (*лат.* satio) – главно време на работа во театарот и др.

СЕКСТЕТ (*итал.* sestètto) – 1. музичко дело за шест гласа или шест инструменти; 2. група од шестмина свирачи или пејачи.

СЕПТЕТ (*лат.* septetum) – 1. композиција за седум инструменти или гласови; 2. група од седуммина свирачи или пејачи.

СЕРЕНАДА (*франц.* sèrènade) – вид вечерна песна што се пее под прозорецот на саканата; матината.

СИЖЕ (*франц.* sujet) – тема, предмет; збир од настани во едно уметничко дело; содржина, главна мисла.

СИМФОНИЈА *(грч.)* – големо музичко дело за оркестар, вообичаено со четири главни става (алегро, адађо или анданте, скерцо, престо и сл.) кои помеѓу себе се разликуваат по темпото и карактерот. Настанала во средината на XVIII век, а и денес е најзначајна и најамбициозна инструментална форма.

СИМФОНИСКИ ОРКЕСТАР – оркестар во кој учествуваат свирачи на дувачки (дрвени и ламаринени), гудачки инструменти и удиралки. Големината на симфонискиот оркестар инаку не е одредена, меѓутоа традиционално се формирал постојан оркестарски состав.

СИНКОПА *(грч.)* – скратување; во музиката спојување на еден тон на крајот од еден такт со почетокот на друг.

СКАЛА *(лат.)* – *музички:* низа од шест последователни тонови, помеѓу основниот тон и октавата.

СКАЛА (*итал.* TEATRO ALLA SCALA) – позната опера во Милано, еден од најголемите театри во Европа (3 600 седишта), најголем центар на италијанската (а донекаде и на светската) оперска уметност.

СКАРАМУШ *(франц.)* – тип стара италијанска и француска комедија: тип страшливец, секогаш облечен во црна шпанска носија. Тоа име го носи и прочуениот италијански актер-комичар Тиберио Фјорели (1608-1694) кој долго време играл во Франција заедно со Молиер на иста сцена.

СКЕРЦО *(итал.)* – малечко музичко дело со темпераментно, брзо темпо; по форма слично на триделна песна.

СКЕЧ (*англ.* sketch) – 1. кратко драмско дело, најчесто во еден чин, изградено во поголем дел врз надворешни сценски ефекти. Ваквата кратка драмска игра градена е најмногу со хумор и комични судири; 2. краток музички дел.

СОЛИСТ *(итал.)* – пејач кој пее сам, во придружба на клавир или оркестар.

СОЛМИЗАЦИЈА (*франц.* solmisation) – во музиката правилно и јасно нагласување и изговарање на слогови за да се добијат тонови од скалата; секое вежбање на гласот.

СОЛО (*итал.* solus) – сам, без придружба; *музички:* музичко дело (или негов дел) наменето за музичка или вокална програма за само еден инструмент или глас; 2. изведба на музичка или вокална програма, игра или сцена само со еден изведувач.

СОЛФЕЖ (*франц.* solfège) – *во музиката:* вокална вежба со користење на слогови, а не на зборови.

СОНАТА (*итал.* sonáta) – сеопшта инструментална композиција како за солистички инструменти (пијано), така и за инструментални, камерни и оркестарски состави. Обично има 3-4 става со различно темпо и карактер. ***Сонатина:*** мала соната.

СОНГ (*англ.* song) – песна со полесен стил, слична на црнечката; понекогаш и со социјално-критички зајадлив карактер, музички блиска до џезот (ја вовел Бертолт Брехт во своите драмски дела).

СОПРАН (*итал.* soprano) – највисок женски или детски глас; пејач или пејачка која пее на овој глас.

СОФИТА *(итал.)* – подвижна, висечка декорација на сцената која претставува таван, облаци, гранки од дрвја и сл.

СПЕКТАКЛ (*франц.* spectaculum) – сцена, претстава; дело во кое има многу надворешни ефекти, велелепни сцени, танци, раскош со што би се заслепил гледачот.

СТАР (*англ.* star) – ѕвезда; *фиг.:* популарна театарска или филмска актерка или актер (првобитно во Америка, а подоцна и насекаде), „ѕвезда".

СТАТИСТ (*лат.* stare) – лице кое се појавува на сцената само во споредни, обично мали улоги, особено во масовни сцени (народ, војска).

СТЕП (*англ.* step) – вид танц во кој танчарот со чевлите удира врз подот и создава звуци што соодветствуваат на придружната музика.

СТУДИО (*итал.* studio) – 1. просторија за работа на уметникот – актер, сликар, вајар; 2. уметничка установа за подготвување уметнички кадри и за проучување новитети во уметноста; 3. простории од кои се изведуваат радио и телевизиски емисии.

СУБРЕТА (*франц.* soubrette) – пејачка на весели и смешни улоги во опера и оперета, најчесто сопран. Името потекнува од улогата на палава и духовита собарка на сцена.

СУФЛЕР (*франц.* souffleur) – *театарски:* шепкач, лице кое на актерите им ги шепка зборовите на нивните улоги;

за време на театарската претстава се наоѓа крај рампата или зад кулисите.

СЦЕНА *(грч.)* – 1. бина, место за настапување на актерите и другите изведувачи во театарот; 2. појава, дел од чинот (актот) во драмата; 3. кулиси, театарска декорација.

СЦЕНАРИО (*итал.* scenario) – 1. книжевен текст врз чија основа се снима филм; 2. план за изведба на театарска претстава, опис на драмско дејство.

СЦЕНАРИСТ *(грч.)* – 1. лице кое ја контролира сцената или раководи со движењата на актерите на сцената и дава знаци за сценски ефекти и др.; 2. писател на сценарија (филмски).

СЦЕНОГРАФИЈА *(грч.)* – ликовна концепција на надворешниот изглед на претставата и ликовно дополнување на режисерската замисла за амбиентот во кој ќе се одвива дејството; сите сликарски работи што се однесуваат на подготовка на сцената за претстава; ***сценограф:*** сликар според чии скици се прави декорот.

ТАКТ (*лат.* tactus) – 1. музичка мера; 2. рамномерна поделба на времето (на пр. удирање по такт), рамномерно движење (на пр. играње по такт).

ТАЛАМБАС (*ар., перс.* tulumbaz) – голем тапан.

ТАЛИЈА *(грч.)* – една од деветте музи, заштитничка на драмската поезија, посебно на комедијата; *оттука:* ***Талиин храм:*** театар.

ТАМБУР (*ар.* tanbur) – барабан, мал тапан. ***Тамбура:*** музички инструмент со 4-5 метални жици.

ТАНГО (*шп.* tango) – аргентински танц за двајца, популарна салонска игра.

ТАРАНТЕЛА (*итал.* tarantélla) – според градот Таранто, динамичен народен танц од јужна Италија.

ТАРТИФ *(франц.)* – тип на лицемер и привиден богомолец во истоимената Молиерова комедија.

ТЕАТАР *(грч.)* – објект во кој се изведуваат сценски дела, а се состои од гледалиште, сцена, работилници, гардероби и уреди за опслужување на проби и претстави.

ТЕАТРАЛЕН *(лат.)* – 1. театарски, кој се однесува на глумата; 2. неприроден, наместен, извештачен, афективен, пресметан за ефект.

ТЕМА *(грч.)* – *музички:* – основна мисла на едно музичко дело, мотив кој служи како основа за варијација.

ТЕНОР (*итал.* tenóre) – највисок машки глас; се разликуваат лирски, драмски.

ТЕРЦЕТ *(итал.)* – 1. композиција за три инструменти или за три гласа; 2. тројца свирачи или пејачи.

ТЕСПИС *(грч.)* – старогрчки актер од шестиот век пред нашата ера, во 534 год. пред нашата ера ја извел првата трагедија, додавајќи им на старите дионизиски хорови и еден актер кој говорел заедно со хорот, па затоа се смета за основач на трагедијата; своите дела ги прикажувал на една кола; оттука: ***Тесписова кола*** – патувачки театар.

ТЕТРАЛОГИЈА *(грч.)* – четири драми (романи) споени во една целина, идејно поврзани.

ТИМПАНИ *(грч.)* – полукружен бакарен котел преслечен со штавена кожа по која се удира со две стапчиња. Во оркестарот има повеќе тимпани со различна големина (големи, средни и мали); таламбас.

ТОКАТА (*итал.* toccáta) – слободно обликувана композиција за инструмент со клавиши, обично со монотематски и етиден карактер.

ТОН *(грч.)* – глас, звук, шум; ***тон-филм:*** звучен филм, за разлика од немиот филм.

ТРАГЕДИЈА *(грч.)* – драмско дело кое прикажува длабоки човечки страсти и најчесто завршува со смрт на главниот херој.

ТРАГИКОМЕДИЈА *(грч.)* – театарско дело во кое е измешано сериозното и потресното со смешното, а крајот е радосен.

ТРАНСКРИПЦИЈА (*лат.* transcriptio) – *музички:* адаптирање на една композиција за друг глас или друг инструмент.

ТРЕМА *(грч.)* – нервозна состојба на актерот пред и за време на јавниот настап; возбуда; ***тремист:*** актер кај кој се чести појавите на трема.

ТРЕМОЛО *(итал.)* – *музички:* треперење; брзо повторување на ист тон.

ТРИЛОГИЈА *(грч.)* – три драми (или романи) на еден писател поврзани со единствена општа идеја и замисла, од кои секој за себе претставува целина, а сите три заедно исто така прават целина.

ТРИО (*итал.* trio) – 1. музичко дело за три различни гласа или три инструменти; 2. три гласа или инструменти кои изведуваат такво музичко дело, терцет; 3. среден дел од танц, марш... (на пр. скерцо со трио).

ТРОМБОН (*итал.* trombóne) – музички ламаринен дувачки инструмент, голема труба.

ТРУБАДУР (*франц.* troubadour) – поет, љубовен поет, пејач.

ТРУПА (*лат.* truba) – друштво на патувачки уметници, особено актери; сите членови на еден театар, на еден циркус.

ТУБА (*лат.* tuba) – музички ламаринен дувачки инструмент, најдлабок бас-тромбон.

ТУРНЕЈА (*франц.* tournèe) – патување на уметници на гостувања заради прикажување претстави.

ТУТИ (*итал.* tutti) – *во музиката:* цел оркестар, цел хор.

УВЕРТИРА (*франц.* ouverture) – *музички:* предигра, оркестарски вовед во поголемо музичко дело, особено опера, оперета, балетораториум.

УНИСОНО (*итал.* unisono) – еднозвучно; *во музиката:* во еден глас, едногласно, изедначено.

ФАГОТ (*итал.* fagotto) – дрвен дувачки инструмент со најдлабоки тонови од сите дрвени инструменти; ***фаготист:*** свирач на фагот.

ФАЛСЕТ *(итал.)* – *музички:* највисоки тонови на машкиот глас, многу тенки и придушени, така што се слични на женскиот глас; резонансот не го создава градниот кош, туку горната шуплина на говорниот орган.

ФАЛСТАФ – 1. тип на дебел лапач, пијаница и фалбаџија (лик од Шекспировите драми); 2. истоимена комична опера од Џ. Верди.

ФАНТАЗИЈА *(итал.)* – *музички:* 1. композиција богата со содржина, во неврзана форма, често во повеќе делови или ставови кои преминуваат еден во друг; 2. композиција изградена врз мотиви на други автори.

ФАНФАРИ (*франц.* fanfare) – *музички:* 1. ламаринен дувачки инструмент; 2. кратка мелодија што ја изведуваат само труби; сигнал со труби; 3. коњичка или ловечка музика, обично кратка и гласна.

ФАРСА (*франц.* farce) – лакрдија; кратка шеговита игра со груба комика; бурлеска, шега.

ФАУСТ *(лат.)* – 1. главен лик во истоимената трагедија од Гете; симбол на незадржлив човеков стремеж за знаење и барање на смислата на животот; 2. опера од Ш. Гуно.

ФЕСТИВАЛ (*лат.* festum) – празник; свеченост; повремена или периодична културна приредба (музичка, театарска, филмска); уметничка смотра.

ФИГАРО *(франц.)* – името на препреданиот, умешниот и лукав берберин во комедиите на Бомарше „Севилскиот берберин“ и „Фигаровата женидба“, кој мора со лукавство да се пробива низ животот бидејќи не е аристократ. Истоимени опери од Моцарт и Росини.

ФИЈАСКО (*итал.* fiasko) – голем неуспех, пропаст, срамота (особено на некое сценско дело).

ФИЛХАРМОНИЈА *(грч.)* – друштво, установа за негување на музиката, за подготвување и изведба на симфониски и концертни програми.

ФИНАЛЕ (*лат.* finale) – завршен дел на музичко или драмско дело; воопшто: крај, завршеток.

ФЛАМЕНКО (*шпанс.* flamenco) танц на андалузиските Цигани со жив ритам, ракоплескање и степување.

ФЛЕЈТА (*итал.* flauto) – *музички:* дрвен дувачки инструмент со тонови повисоки од сите останати дрвени инструменти (денес преовладува флејтата од метал); ***флејтист:*** свирач на флејта.

ФЛЕШБЕК *(англ.)* – ретроспективни сцени со кои (во филмови или театарски дела) се прикажуваат настани од минатото во врска со дејството.

ФОАЈЕ (*франц.* foyer) – во театар, концертна сала, кино итн. просторија во која се задржува публиката пред почетокот на претставата и за време на паузата.

ФОКСТРОТ (*англ.* foxtrot) – жив салонски танц, игра по потекло од Америка.

ФОН (*франц.* fond) – 1. заднина на слика, на сцена; тон, глас, звук; 2. единица за мерење гласови и шумови.

ФУГА (*лат.* fuga) – *музички:* вокална или инструментална композиција во која различните партии по ред го повторуваат истиот мотив; уметнички најбогат контрапунктски облик.

ФУНДУС (*лат.*) – *театарски:* целокупниот имот на некој театар во костими, декор и др.

ХАБАНЕРА (*шп.* habanera) – вид танц по потекло од Куба.

ХАМЛЕТ – легендарен дански принц; главен лик од истоимената трагедија на Шекспир; *преносно:* човек кој длабоко размислува, но не може да се реши за ниедно дело; истоимена опера од Томас.

ХАРМОНИКА *(грч.)* – назив за повеќе видови музички инструменти кои произведуваат тонови со развлекување или дување.

ХАРМОНИУМ *(грч.)* – *музички:* инструмент сличен на оргулата, само помал (наместо писки има метални јазичиња кои произведуваат тон со треперење).

ХАРПАГОН *(франц.)* – име на скржавецот од Молиеровата комедија „Скржавец“.

ХАРФА *(герм.)* – жичен музички инструмент, има облик на триаголник, висок речиси колку човек, познат уште кај старите Египќани; најважен инструмент кај кого жиците се растреперуваат со прсти.

ХЕПЕНИНГ (*англ.* happening) – име на уметничко дело (сценско, музичко, ликовно) на кое главна цел му е да ги шокира гледачите, односно слушателите, пред кои се изведува во настанување.

ХЕПИЕНД (*англ.* happy-end) – среќен крај, често очекуван во романите, филмовите и театарските претстави.

ХЕРОИНА *(лат.)* – јунакиња, актерка која игра главни улоги; протагонистка.

ХОР *(грч.)* – 1. пејачки збир, собир на пејачи; 2. во старогрчката драма собир на актери кои играле околу жртвеник и рецитирале стихови, претставувајќи го народот.

ХОРНА (*герм.* horn) – музички ламаринен дувачки инструмент.

ЦИМБАЛО *(грч.)* – *музички:* 1. табла со жици во кои се удира со дрвени удиралки; 2. тасови, два диска кои се удираат еден од друг.

ЦИТРА *(грч.)* – многу стар инструмент со жици на кои се произведуваат тонови со метален прстен; вид лира.

ЧАРДАШ (*унг.* scárdás) – унгарски народен танц.

ЧАРЛСТОН (*англ.* Charleston) – американски салонски танц.

ЧЕМБАЛО (*итал.* cembalo) – голем музички инструмент со жици (клавичембало), претходник на пијаниното; клавир, пијано.

ШАЈЛОК *(англ.)* – името на главниот херој на Шекспировата драма „Венецијанскиот трговец“, кој од својот должник немилосрдно бара извршување на договорот, па и по цена на неговиот живот; *фигуративно:* симбол за немилосрден лихвар, уценувач.

ШАНСОНА (*франц.* chanson) – песна, карактеристична француска забавна мелодија.

ШАРЖИРАЊЕ *(франц.)* – *театарски:* претерување во уметничкото прикажување, карикирање.

ШЕКСПИРОЛОГ – проучувач на уметничкото дело и на епохата на големиот англиски драмски писател Вилијам Шекспир (1664-1616); ***шекспирологија:*** наука за Шекспир и неговата драма.

ШЛАГВОРТ (*герм.* schlagwort) – *театарски:* последните зборови во говорот на актерот на кои со свои зборови се надоврзува друг актер; ***да стигнеш на шлагворт:*** доаѓање во вистинскиот момент, токму кога се говори за таа личност.

ШМИНКА (*герм.* schminke) – средство за привремено разубавување на бојата и изразот на лицето; ***шминкер:*** посебен театарски работник кој се занимава со шминкање на актерите.

ШМИРА *(герм.)* – 1. патувачки (лош) театар; 2. *театарски:* нешто што е лошо изведено; ***да шмираш:*** лошо да играш, угодувајќи им на најниските инстинкти на гледачите.

ШНИРБОДН *(герм.)* – горниот дел на сцената на кој виси дел од кулисите („нанижан“).

ШОУ (*англ.* Show) – 1. уметничко-забавна приредба; 2. *преносно:* спектакл, интересен настан; ***шоумен:*** изведувач на шоуто, актер од забавен, музички театар.

ШТИМЕР (*герм.* stimmen) – мајстор за дотерување на тоновите на музички инструменти.

ШТРИХ *(герм.)* – *во театарскиот речник:* бришење, знак дека некој дел од текстот треба да се прецрта, избрише.

Речников го подготви:
Б. Романова

Миле Анастасов

Долник

(Кон претставата „Елешник“ на Велешкиот театар)

Собрала ми се забрала дружина верна зговорна. Шеесетти ден пред Видовден. В раце држат книга типосана, а на сите уши глас од далечина:

Како ќе минеш, луѓо езеро
Езеро луѓо, елешник ако ѓува!?
Како ќе минеш, луѓо Галичица
Галичица, луѓо, ѓуна арнаути?
Черкез село, луѓо, ѓуно Черкези?

Глас таен се прелага. Страв в срце не закопа, ами храброст јуначка и мисла разумна раскопа. И почна. Вака, така, онака. И би Видовден. Видовден ко ниеден дотогаш. Се собра народ, ликува, се радува на игра силна громовна. Видоа гласници и в час абер пратија: Велеса града би ѓурултија голема. За на Цинот дружината, аирлија!

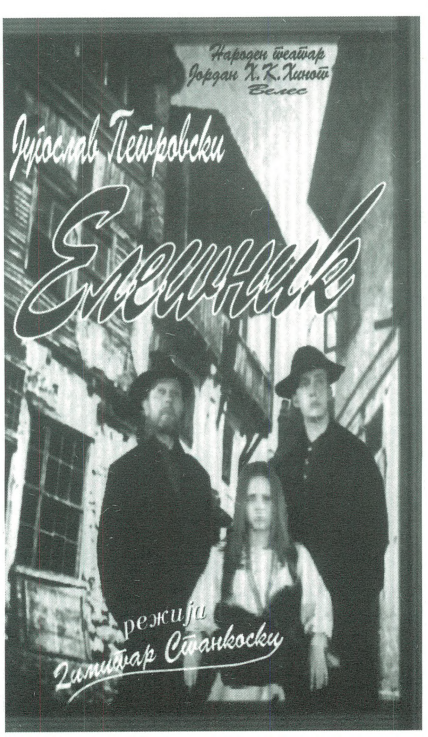
Три дни абер се носеше. Луѓето прикажуваа и фалби исцело редеа. Потем сѐ се стиши. Елешник така в Охрид се пречекува. Молкум.

Елешник е ветер разборит. Појде в Прилеп и дувна со сила триж поголема. Ќе помнат долго прилепчани и ќе зборуваат. Собра дружина дарови секакви и одлета. Ако лажам нека тажам. Повторно молк.

Мерак в гради ми залегна, но и мисла в глава убоита. Луѓето велат: Би свадба и помина!

Да, но есапот?
Во земјава ни даровита есапчии булук. Думаа, шестаа, најназад пресекоа. Тоа се типоса и работата се сконча.

Ами како да не!
Видовден од на Јордана дружината, како птица леснокрила пролет што навестува, ново цвете посеа во градината на Војдана.
Капиданот Димитрија, род на Марко Крале бестрашниот, азбука нова прави, од народ есап бара, а народ гледа и молчи. Мегдан наопаку превртува и обрачот го затегнува. Сид прозирен од пред очи истава и на јунаци судии на чекро им постава. Бистро око не го прелага. Факли сјајни става одозгора, небо над глава им симнува и тогаш изим издава. Борба може да почне. Дело ретко видимо. Да е првпат, на есапчии ќе простам, но вторпат е секојпат. Преку езеро, отаде Галичица, тоа го велат нова поетика.



Книга типосана е од Југослава, на перо и мастило кршна побратима. На есапчии повтур пизма голема. За писмото негово е речено прекутрупа, а тоа се мери лакот лактом. Во ново време и книжнина променета тој нов бунар копа, но на стариот не плука. Од митологија до религија, од пеено до пишано, од десеттерец Миладинов до стих ветер слободен, од Војдана до Горана, одовде до Америка. Ред редум зборови мекамлиски, мисли најмудри и гадости најдолни.

Во есап скудно направен место бара и игра јуначка ќе кажам само за еребица в дружина, Сашка Димитровска. Христос се роди! Да ни е жива и здрава новата македонска театарска султана. Со алтан сјаен детето да се дарува, раката да не се стеснува.

На мегдан става ко изваја и око, камен модар, ко покажа, крв в реки пресуши и здив замрзна. Љубов силна охридска и мака гурбетска в души наши часкум залегнаа. Плаче кутра, очи наши солзи цедат, помеките и се гласат дури. Игра таа и јунаци раскрилува. Се тресе мегдан и елешник подзапира.

Ќе мине време. Есапите, вакви, онакви, ко чудата. Три дни и мрак ги покрива.

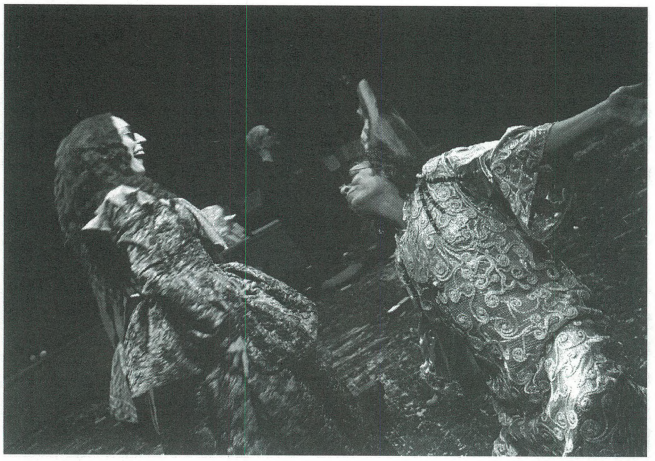
Елешник е чудо невидимо. На ѓердан игра е нишан вековен.

Збогум, со здравје, до видување. Сон трчам да досонувам, па да ви прикажувам.

Македонски народен театар – Драма

ПЛЕЈ ШЕКСПИР

Режисер: Љубиша Георгиевски
Адаптација, избор и драматизација: Љубиша Георгиевски
Превод: Богомил Ѓузел, Ацо Шопов
Сцена: Љубиша Георгиевски, Сашо Смилевски
Костим: Мери Георгиевска–Јовановска
Музички аранжман: Вања Николовски–Ѓумар
Сценски движења: Кренаре Невзети–Кери
Асистент на режија: Александар Ивановски
Оркестар: Филип Шурбевски, Диме Танчев, Роберт Сакип, Горан Јанев, Здравко Ангелов, Марјан Милошевски



искра ветерова и петар темелковски во „плеј шекспир"

Улоги: Петар Темелковски, Владимир Светиев, Ѓорѓи Јолевски, Никола Ристановски, Висар Вишка, Васил Шишков, Јордан Симонов, Мими Таневска, Искра Ветерова, Сузан Акбелге

Инспициент: Борис Шуминовски
Суфлер: Зорица Благоевска

Премиера: 19.05.2000 г.

Македонски народен театар – Опера

Ѓ. Пучини: „ТОСКА" (музичка драма во три чина), работена според истоимената драма на Сарду, либрето од Џ. Џакоза и Л. Илика

Диригент: Оливер Балабурски

Обнова на режија: Стојан Стојанов Ганчев
Обнова на сценографијата на Бранко Костовски: Живоин Трајановиќ
Костимограф: Јелена Патрногиќ
Концерт мајстор: Љубиша Кировски
Хорот го подготви: Елена Силјаноска

Улоги: Марина Фратарканџели, Весна Гиновска-Илкова, Рафаело Виталијано, Горан Диновски, Борис Трајанов, Игор Дурловски, Брансислав Попгеоргиев, Лазар Белевски, Саша Смилевски, Кирју Лијаковски, Блажо Тодоров, Невен Силјановски, Милена Арсовска

Инспициент: Мирче Стојчевски
Суфлер: Убавка Гагова
Дејството се одигрува во Рим, во месец јуни 1800 година

Македонски народен театар – Балет

Дирекција за култура и уметност, Скопје
Скопско лето 2000

Музичко-сценски проект
СЕДУМТЕ СМРТНИ ГРЕВОВИ НА МАЛОГРАЃАНИТЕ
Бертолд Брехт
Курт Вајл

Режисер: Александар Чамински
Кореограф: Кристофер Хустерт
Сценограф: Валентин Светозарев
Диригент и музички соработник: Ле Фи Фи
Костими: Лира Грабул
Асистент на костимограф: Марија Пупучевска
Изработка на матрица: Студио „Music box"
Уметнички раководител на балет: Тања Вуисиќ Тодоровска

„седумте смртни гревови на малограѓаните"

Улоги: Билјана Беличанец, Марија Јосифовска, Бранко Поп-Георгиев, Мирослав Антовски, Невен Силјановски, Зоран Даскаловски, Екрем Хусеин, Олег Мануковски, Ирена Лозинска, Марија Кичевска, Александра Пендаровска, Наташа Ристиќ, Драган Кочовски и Дарко Балевски, Ирена Лозинска, Александра Пендаровска, Марија Крстевска, Наташа Ристиќ, Олег Мануковски, Ненад Алексовски

Светло: Димитровски Петро
Тон: Драган Радовановиќ
Инспициент: Дубравка Шопова
Премиера: 4.10.2000 г.

Искра Шукарова: ЧЕТИРИ СЛИКИ ВО ДВИЖЕЊЕ

Кореографија, сценографија, костимографија: Искра Шукарова
Ликовен уметник: Роберт Пашоски

Избор на музика: Искра Шукарова
Музика: Барокна музика, Бирд, Вивалди, Корели и Рамо
Електронска музика: Здружение за музика за танц – Касиел

Улоги: Наташа Николова, Зејнепа Димкоска, Никола Саздов, Искра Шукарова

Премиера: 13 јули 2000 год.

Драмски театар, Скопје

Наз'м Хикмет: ФЕРХАД И ШИРИН

Режија и драматург: Јуџел Ертен – гостин од Турција
Сценографија: Мустафа Асим – гостин од Турција
Костими: Елена Дончева
Композитор на музиката: Венко Серафимов
Асистент на режијата: Елена Јованова, Елеса Касо
Превод: Асуде Абдул Кочан
Лектор: Јелица Инадеска

„ферхад и ширин"

Улоги: Јелена Жугиќ, Лазе Манасковски, Димче Мешковски, Сабина Ајрула, Билјана Беличанец, Анастас Тановски, Марин Бабиќ, Ацо Јовановски, Дејан Лилиќ, Драган Спасов, Елеса Касо

Инспициент: Томе Моловски
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска
Сликар-изведувач: Илија Велевски

Премиера: 12.05.2000 год.

Љубиша Георгиевски:
ЈОВАНКА ОРЛЕАНСКА (пиесата е напишана според книгата на снимање за филмот „Страдањето на Јована Орлеанска" од Карл Дреер)

Режија: Љубиша Георгиевски
Дизајн на претставата: Мери и Љубиша Јовановски
Драматург: Братислав Димитров
Избор на музиката: Љубиша Јовановски
Асистент на режијата: Александар Црвенковски
Лектор: Јелица Инадеска

Улоги: Маја Вељковиќ, Роберт Велјановски, Милица Стојанова, Анастас Тановски, Димче Мешковски, Ацо Јовановски, Ристо Гоговски, Дејан Лилиќ, Рубенс Муратовски, Никола Кумев, Самоил Ѓ. Стојановски

Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска

Премиера: 03.07.2000 год. – „Скопско лето"

Клаус Ман: МЕФИСТО
(роман за една кариера)

Режисер: Коле Ангеловски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костими: Лира Грабул
Музика: Вања Николовски – Ѓумар
Кореографија: Сања Шутевска
Асистент на режија: Димитар Оровчанец
Лектор: Јелица Инадеска
Драматизација: Аријана Мнушкин
Превод и адаптација: Елена и Коле Ангеловски

Улоги: Роберт Велјановски, Бранко Ѓорчев, Катерина Коцевска, Сашо Тасевски, Марија Кондовска, Анастас Тановски, Владимир Ангеловски, Сабина Ајрула, Гоце Тодоровски, Калина Наумовска, Снежана Стамеска, Лазе Манасковски, Билјана Беличанец, Ирена Ристиќ, Александар Чамински, Владимир Ѓорѓиоски, Димче Мешковски, Гордана Ендровска, Рубенс Муратовски, Диме Илиев

Инспициент: Мугрен Еленцински
Суфлер: Даница Илиева

Премиера: 05.10.2000 г. – „МОТ"

Венко Андоновски:
КАНДИД ВО ЗЕМЈАТА НА ЧУДАТА

Режисер: Сашо Миленковски
Музика: Венко Серафимов
Сценографија: Љупчо Јованов
Костими: Александар Ношпал
Кореографија: Искра Шукарова

Улоги: Драган Спасов, Бранко Ѓорчев, Билјана Беличанец, Јелена Жугиќ, Дејан Лилиќ, Сашо Тасевски, Ирена Ристиќ, Гордана Ендровска,

„кандид во земјата на чудата"

Калина Нуамовска, Билјана Драгичевиќ, Рубенс Муратовски

Инспициент: Жарко Намичев
Суфлер: Жаклина Ѓоргиевска

Премиера: 22.10.2000 год.

Народен театар „Војдан Чернодрински", Прилеп
Факултет за драмски уметности – Скопје

Даниел Хармс: СЛУЧАЈОТ Д.Х.
(испитна претстава по Актерска игра на студентите од III година)

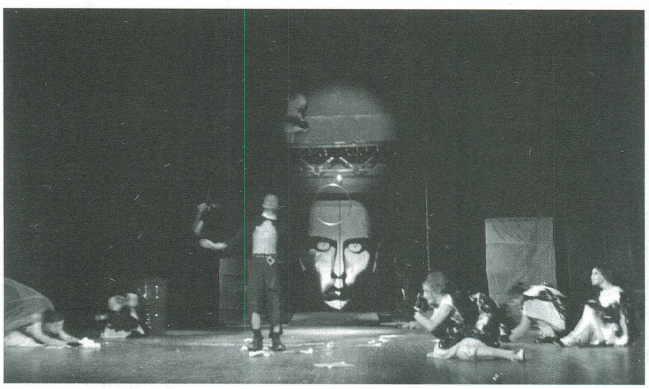
Режисер: Владимир Милчин
Асистент: Сузана Киранциска

Музика: Џон Лури, Том Вејтс, Фела Ренсом Кути и Пет Метини
Сцена и костими: Илина Ангеловска, Бојана Артиновска, Весна Ничевска, Марина Темелкоска, Марина Цветковска (студенти на IV година на факултетот за ликовна уметност Скопје, кај проф. Таки Павловски)

Улоги: Игор Ангелов, Зоран Љутков, Афродита Атанасова, Јулијана Мирчевска, Вјолца Бектеши, Верица Недеска, Сашка Димитровска, Амернис Никшиќи, Владимир Ѓорѓиоски, Викторија Терзиева, Иван Јерчиќ, Камка Тоциновски

Организатор: Менче Караџоска
Испициент: Валентина Пирганоска

Премиера: 3.6.2000 год.



„случајот д. х."

Харолд Пинтер: СЕМЕЈНИ ГЛАСОВИ

Режисер: Дејан Дамјановски
Работа врз движењата: Асја Иванова
Сценски дизајн: Јулија Војкова
Композитор и изведувач на музиката: Оливер Јосифовски

„семејни гласови"

Улоги: Јулијана Мирчевска, Иван Јерчиќ, Игор Ангелов, Викторија Терзиева

Организатор: Менче Караџоска
Инспициент: Валентина Пирганоска

Фејдо: АФЕРАТА ЕДВАРД

Режисер: Коле Ангеловски
Превод: Елена и Коле Ангеловски
Сценографија: Драган Ангелковиќ
Костимографија: Сања Јездиќ

„аферата едвард"

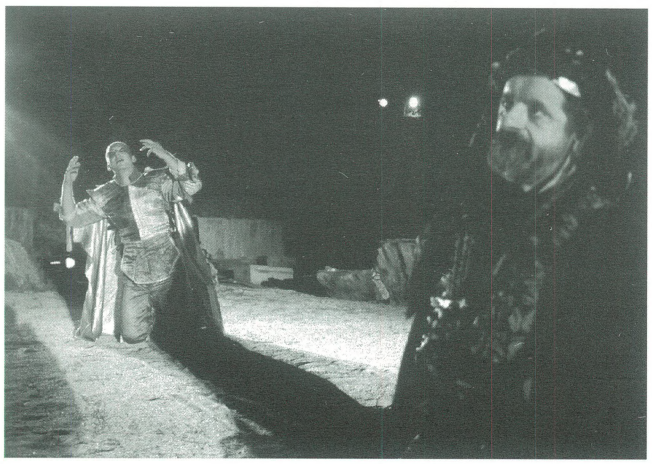
Улоги: Благоја Спиркоски, Владимир Ѓорѓиоски, Андон Јованоски, Најдо Тодески, Димитар Вандески, Трајче Иваноски, Петар Димоски, Стојан Дамчески, Цветанка Чавлеска, Андријана Бошкоска

Инспициент: Валентина Пирганоска
Суфлер: Лилјана Батлеска
Организатор: Менче Караџоска

Народен театар Ј. Х. К. – Циноѕ, Велес

Софокле: „ОЈДИП ТИРАНИН"

Препев од старогрчки: Даница Чадиковска
Режија: Стојан Стојаноски
Сценографија и костимографија: Тања Медарова-Стојаноска
Избор на музика: Стојан Стојаноски



„ојдиѕ тиранин"

Улоги: Јордан Витанов, Слободанка Чичевска, Васил Зафирчев, Горан Илиќ, Александар Ѓеоргиев, Благоја Спиркоски, Кирил Гравчев, Зоран Љутков, Радмила Стефкова

Инспициент: Васе Стамкова
Осветлители: Звонко, Благој Подлешки
Реквизитор: Спасе Петрушев
Тон мајстор: Лазе Теов
Сценска техника: Дејан Трипуновски, Миле Анастасов, Данчо Стефков, Дејан Крстевски, Никола Гајдов

Премиера: 14.7.2000 год.

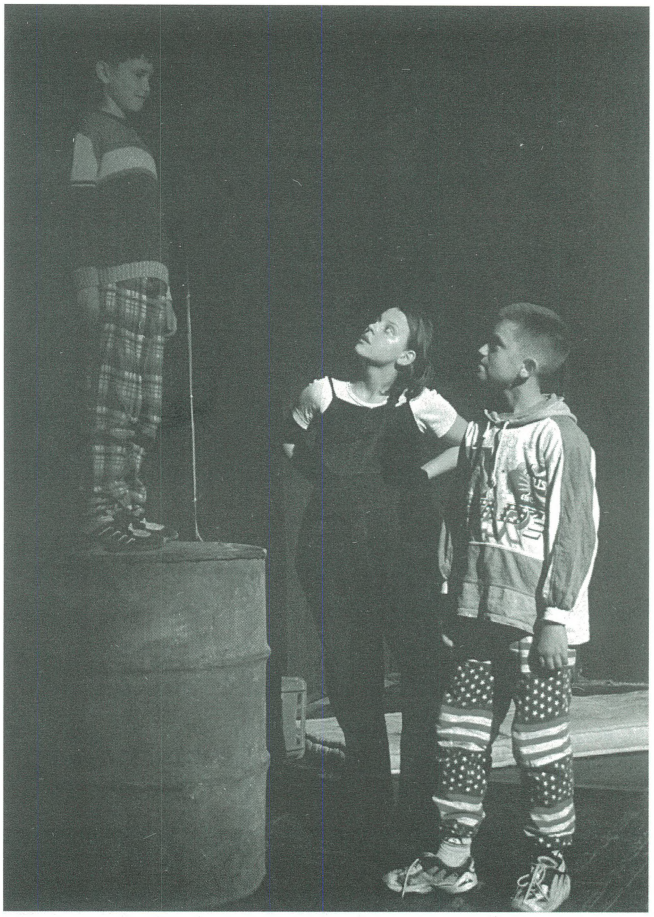
– Младинска сцена –

Људмила Разумовскаја: ДОМА ...!

Режија: Слободанка Чичевска
Костим и шминка: Даница Лепоевиќ
Сценографија: Илија Настов
Музика: Тања Трчкова

Улоги: Лилјана Ристеска, Игор Костовски, Петре Ѓошев – Пепи, Иван Лепоевиќ, Олга Јованова, Дарко Ќириќ, Стефан Митевски, Димче Апасиев, Росана Илиевска, Александра Неделковска

Премиера: 20 мај 2000 год.



„дома...!"

Југослав Петровски:
ЕЛЕШНИК

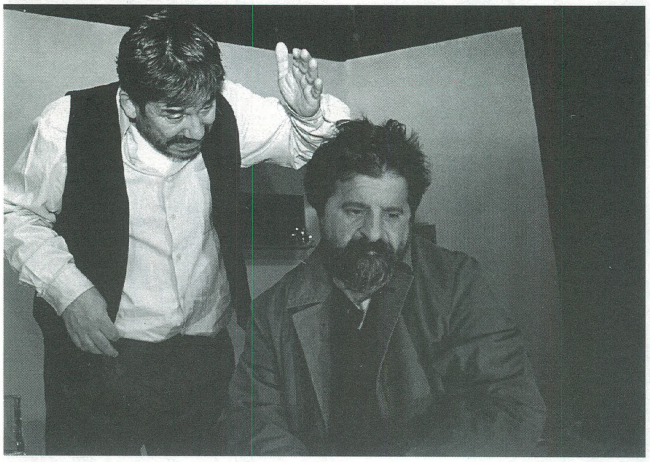
Режија: Димитар Станкоски
Костими: Благој Мицевски
Сценографија: Валентин Светозарев
Музика: Венко Серафимов
Вокал: Зорица Панчиќ

Улоги: Сашка Димитровска, Зоран Љутков, Јордан Витанов, Камка Тоциновска, Васил Зафирчев, Благоја Спиркоски, Кирил Гравчев

Премиера: 22 април 2000 год.

Звонимир Бајсиќ:
ИЗМАМНИЦИ

Режија: Александар Ѓеоргиев
Сценографија: Илија Настов
Костими: Васе Стамкова
Музика: Бодан Арсовски
Музичка илустрација: Лазар Теов
Превод: Александар Ѓеоргиев
Техничко водство: Благој Подлешки
Мајстор на сцена: Дејан Трипуновски
Реквизитер: Спасе Петрушевски



„измамници"

Улоги: Кирил Гравчев, Александар Ѓеоргиев

Премиера: 5 април 2000 год.

Базилио Локатели: КОМЕДИЈА А

Адаптација и режија: Александар Илиев
Сценографија и избор на музика: Александар Илиев
Костимографија: Ралица Ѓорѓиева

„комедија а"

Улоги: Кирил Гравчев, Весна Димитровска, Зорица Панчиќ, Васил Зафирчев, Александар Ѓорѓиев, Слободанка Чичевска, Ѓорѓи Бисерков, Кица Ивковска Велјановска, Младен Крстевски, Јордан Витанов

Сценска техника: Дејан Трипунов, Васе Стамкова, Благој Подлешки, Лазе Теов, Спасе Петрушев

Премиера: 1.3.2000 год.

Народен театар, Штип

Калин Илиев: КЛУЧОТ

Режисер и сценограф: Димитар Стојанов – Нов
Костимограф: Сузана Митевска
Музичка илустрација: Димитар Стојанов – Нов

„клучот"

Играат: Руиш Мустафа, Драги Механџиски, Сухад Мустафа, Раде Рогожаров

Инспициент: Мијалче Коцев
Сценски мајстор: Томе Стојанов
Техничка екипа: Методи Саздов (светло), Панче Стојменов (шивач-гардеробер), Митко Шалев (реквизитер), Јорданчо Стојанов и Ванчо Ангелов (сценски работници)

Премиера: 22.4.2000 год.

Бранко Цветкоски: ИМЕТО, РОДОТ, ИМОТОТ

Режисер: Симеон Гаврилов
Музичко оформување: Зоран Настов
Сценографија и костими: С. Гаврилов
Организатор: Миланчо Георгиев – Роне

„името, родот, имотот"

Улоги: Милорад Ангелов – Мики, Марија Гавриловска, Дарко Јан Спасов, Елена Спаскова, Ѓорги Ѓеоргиев – Гого

Техничка екипа: Мичо Коцев (тон мајстор), Методи Саздов (светло мајстор), Јордан Стојанов (сцена)

Премиера: 25.7.2000 год.

Душан Ковачевиќ: ЛАРИ ТОМПСОН
трагедија на една младост

Режисер: Енчо Халачев
Превод од оригиналот: Софија Тренчовска
Сценска редакција: Енчо Халачев и Симеон Гаврилов
Сценографија и костимографија: Елена Иванова, асистент Татјана Димова

Улоги: Марија Гавриловска, Владимир Јачев, Трајче Ѓоргиев, Сухат Мустафа – Сухи, Елица Арева, Милорад Ангелов, Руиш Мустафа, Раде Рогожаров, Миланчо Ѓеоргиев – Роне, Томислав Стојанов

Аудио дизајн: Зоран Настов
Инспициент: Мијалче Коцев
Асистент на режисерот: Љупчо Бреслиски
Техничка екипа: Томе Стојанов (сценски мајстор, Методи Саздов (светло), Панче Стојменов (шивач-гардеробер), Митко Шалев (реквизитер), Јорданчо Стојанов, Славе Ќосевски и Ванчо Ангелов (сценски работници)

Премиера: 29.09.2000 год.

Народен театар „Антон Панов“, Струмица

Васе Манчев: ТЕГМОТА

Режисер: Стојан Сојаноски
Сценограф, костимограф: Тања Медарова-Стојаноска
Избор на музика: Стојан Стојаноски

„тегмота“

Улоги: Тинка Ристеска, Коље Черкезов, Бранко Бенинов, Ване Крстевски, Зора Георгиева, Елица Арева, Ване Мелев, Кире Ѓорѓиев

Суфлер: Ѓорѓи Василев
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски работници: Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Реквизитер: Благоја Благоја Грнчаров
Организатор: Дречко Гунчев

Трајче Кацаров:
НОЌ ВО КОЈА СВЕТИЛКАТА НЕ ТРЕБА ДА ЗГАСНЕ

Режисер: Симеон Гаврилов
Сценографија: Марјан Пецев – Захов
Костимографија: Ѓорѓи Крмзов
Избор на музика: Симеон Гаврилов

„ноќ во која светилката не треба да згасне“

Улоги: Борис Чоревски, Марија Кондовска, Томе Ментинов, Ален Нанов, Бранко Бенинов.
Суфлер: Ѓорѓи Василев
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Сценски работници: Перо Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гунчев

Мики Душански:
ЛАРВА

Режисер: Благоја Божиновски
Сценографија: Крсте Цидров
Костими: Соња Јездиќ
Автор на музика: Марјан Нечак

Улоги: Весна Димитровска, Крсте Јовановски, Соња Ошавкова, Коље Черкезов, Тинка Ристеска

Суфлер: Ѓорѓи Василев
Инспициент: Љупчо Филчев
Мајстор на светло: Љупчо Ричлиев
Изработка на костими: Ѓорѓи Крмзов

„ларва"

Сценска техника: Перо Костуранов, Ѓорѓи Аризанов и Спасе Мелев
Реквизитер: Благој Грнчаров
Организатор: Сречко Гумчев

Народен театар, Битола

Вилијам Шекспир: КРОТЕЊЕТО НА ФУРИЈАТА

Режија: Димитар Станковски
Превод: Драги Михајловски
Сценографија: Валентин Светозарев
Костимографија: Благој Мицевски
Кореографија: Сања Николовска
Композитор-изведувач: Венко Серафимов
Саксафон: Зоран Крагуевски
Синтисајзер: Васко Серафимов

„кротењето на фуријата"

Улоги: Митко С. Апостоловски, Габриела Петрушевска, Петар Мирчевски, Слободан Степановски, Елена Моше, Кристина Христофа, Мартин Мирчевски, Петар Горко, Сашо Огненовски, Борис Чоревски, Душко Јовановиќ, Петар Стојковски – Бабец, Соња Ошавкова

Инспициент: М. Лазаревски
Суфлер: Р. Димеска

Премиера: Охридско лето, 10 и 11.08.2000 год.

Шила Стивенсон: ПАМЕТЕЊЕТО НА ВОДАТА

Режија: Крикор Азарјан
Превод: Ангелина Љаковска
Консултант на преводот: Драги Михајловски
Сценограф/костимограф: Марина Рајчинова (Р. Бугарија)
Избор на музика: Христо Бојаџиев
Сценски движења: Кренаре Невзати – Кери
Светло: Илија Димовски

„паметењето на водата"

Улоги: Елена Моше, Јоана Поповска, Јулијана Стефанова, Габриела Петрушевска, Борис Чоревски, Петар Мирчевски

Инспициент: Боне Стојчевски
Суфлер: Зорка Ѓаковска

Премиера: 6.10.2000 год.

ЗОНА НА САМРАКОТ
според текстовите *„Филаделфија"*, *„Некочаш одамна и далеку некаде"* и *„Зборови, зборови, зборови"* од Дејвид Ајвс и делови од оригиналното сценарио *„Зона на самракот"* од Род Серлинг

Адаптација и режија: Зоја Бузалковска
Превод: Благоја Буцко Бошковски
Кореографија: Кренаре Невзати – Кери
Сценографија: Драган Анѓелковиќ
Костимографија: Барбара Цвеиќ
Автор на музиката: Марјан Неќак
Дизајн и светло: Димче Спасевски

„зона на самракот"

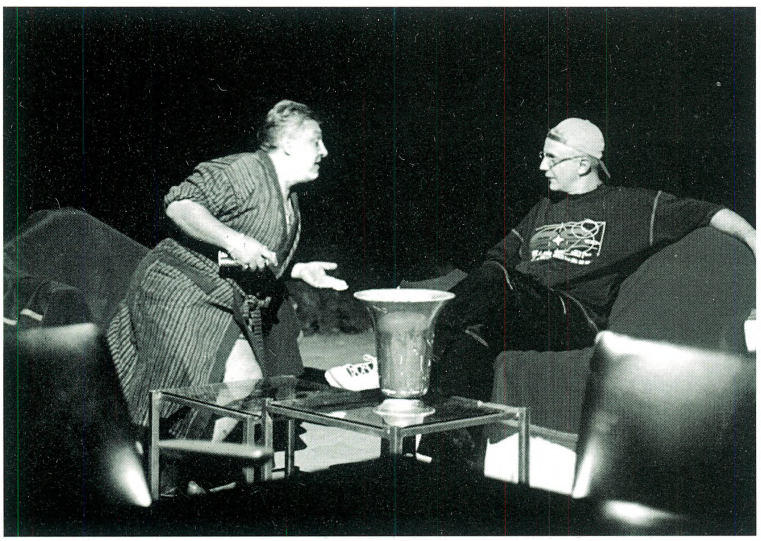
Улоги: Мартин Мирчевски, Огнен Дранговски, Кристина Христова, Јулијана Мирчевска, Иван Јерчиќ, Јосиф Јосифовски, Ратка Радмановиќ, Слободан Степановски, Сашо Огненовски, Соња Ошавкова

Наратор: Соња Михајлова

Премиера: 12.10.2000 год.

премиери на *скопско лето 2000*

балет
„четири слики во движење“
автор:
искра шукарова
копродукција:
македонски народен театар



театарска претстава
„техно sвезда“
текст: томислав османли
режија: виолета ѓолева
продукција на дирекцијата за култура и уметност

музичко-сценски проект
„седумте смртни гревови
на малограѓаните“
текст: бертолд брехт, курт вајл
режија: александар чамински
копродукција: македонски народен театар

театарска претстава
„јованка орлеанска“
текст:
карл дреер
режија:
љубиша георгиевски
продукција:
драмски театар